Gilles Léothaud

ETHNOMUSICOLOGIE GENERALE

Cours de Licence

LMU1

Année universitaire 2004-2005

SOMMAIRE

SOMMAIRE **2**

AVANT-PROPOS **6**

CHAPITRE I **7**

QU'EST-CE QUE L'ETHNOMUSICOLOGIE ? **7**

1. Définition de la musique ethnique 7
   1.1. Difficulté terminologique 7
   1.2. Le critère de l'écriture musicale 7
2. Les grands types de culture 8
   2.1. Les cultures archaïques 8
   2.2. Les hautes cultures 9
   2.3. Les minorités ethniques 9
   2.4. Les cultures urbaines 10
3. Situation de la musique ethnique 10
   3.1 La musique en contexte 10
   3.2 La musique hors contexte 10
4. Champ d'étude de l'ethnomusicologie 11
   4.1. Domaines de recherche 11
   4.2. La question des origines de la musique 11
5. Les méthodes de l'ethnomusicologie 13
   5.1. Bref historique de l'ethnomusicologie 13
      5.1.1. Les débuts 13
      5.1.2. Période moderne 15
   5.2. Les outils méthodologiques 15
      5.2.1. Structure de la communication 16
      5.2.2. La transcription 16

CHAPITRE II **18**

L'ETHNOMUSICOLOGIE INSTRUMENTALE **18**

1. L'enquête organologique 18
2. La classification des instruments de musique 21
   2.1. Les classifications traditionnelles 21
      2.1.1. Les classifications des traditions orales 21
      2.1.2. Le système chinois 22
      2.1.3. Les systèmes indiens 22
   2.2. La classification Mahillon 22
   2.3. La classification Sachs-Hornbostel 24
      2.3.1. Le classement des idiophones 24
      2.3.2. Le classement des membranophones 25
      2.3.3. Le classement des cordophones 26
      2.3.4. Le classement des aérophones 28
      2.3.5. Point de vue critique 29
   2.4. La classification Schaeffner 29
   2.5. Perspectives actuelles 31
3. L'organogramme de Mantle Hood 32

BIBLIOGRAPHIE **35**

DISCOGRAPHIE **36**

CHAPITRE III **37**

LES IDIOPHONES **37**

1. Idiophones par percussion 37
   1.1. Idiophones pilonnés 37
   1.2. Idiophones pilonnants 38
   1.3. Idiophones percutés 38
      1.3.1. Instruments simples 38
      1.3.2. Instruments composés 40
      1.3.3. Les gongs 41

1.3.4. Les cloches ... 41
1.4. Idiophones par entrechoc ... 42
1.4.1. Cliquettes ... 42
1.4.2. Cymbales ... 42
1.5. Idiophones par secouement ... 43
1.5.1. Sonnailles ... 43
1.5.2. Sistres ... 43
1.5.3. Hochets ... 43
2. Idiophones par pincement ... 44
2.1. Les guimbardes ... 45
2.2. Les sanzas ... 45
3. Idiophones par friction ... 46

CHAPITRE IV ... 47

LES MEMBRANOPHONES ... 47
1. Membranophones à percussion : les tambours ... 47
1.1. Forme de la caisse ... 47
1.1.1. Tambours hémisphériques ... 47
1.1.2. Tambours tubulaires ... 48
1.1.3. Tambours sur cadre ... 52
1.2. Nombre de membranes ... 53
1.3. Mode de fixation de la membrane ... 53
1.4. Critères secondaires ... 55
2. Membranophones à pincement ... 55
3. Membranophones à friction ... 56
4. Membranophones à excitation sonore ... 57

CHAPITRE V ... 58

LES CORDOPHONES ... 58
1. Arcs ... 58
1.1. Arcs simples ... 59
1.2. Arcs à résonateurs ... 59
2. Cithares ... 59
2.1. Cithares sur bâton ... 60
2.2. Cithares tubulaires ... 61
2.3. Cithares sur table ... 61
2.4. Cithares-radeau ... 62
2.5. Cithares sur planche ... 62
2.6. Cithares en berceau ... 63
3. Lyres ... 64
4. Harpes ... 65
4.1. Harpes arquées ... 65
4.2. Harpes angulaires ... 66
4.3. Harpes à cadre (ou harpes triangulaires) ... 66
5. Luths ... 67
6. Vièles ... 69
6.1. Vièles à manche long ... 69
6.2. Vièles à manche court ... 70

CHAPITRE VI ... 72

LES AÉROPHONES ... 72
1. Aérophones à biseau ... 72
1.1. Flûtes tubulaires ... 72
1.1.1. Flûtes à embouchure ... 72
1.1.2. Flûtes à conduit ... 74
1.2. Flûtes globulaires ... 75
1.2.1. Sifflets ... 75
1.2.2. Ocarina ... 76
2. Aérophones à anche ... 76
2.1. Aérophones à anche battante ... 77
2.1.1. Clarinettes ... 77
2.1.2. Hautbois ... 78

2.1.3. Instruments à réservoir d'air ... 79
2.2. Aérophones à anche libre ... 79
2.3. Aérophones à anches membraneuses ... 80
2.3.1. Cors ... 80
2.3.2. Trompettes ... 81
3. Aérophones à air ambiant ... 82

CHAPITRE VII ... 84

LES TECHNIQUES VOCALES ... 84
1. Voix et instrument de musique ... 85
1.1. La voix déguisée ... 85
1.2. La voix mélangée à l'instrument de musique ... 86
1.2.1. Voix + résonateur ... 86
1.2.2. Voix + excitateur ... 87
1.3. La voix associée à l'instrument ... 87
1.4. L'imitation des instruments de musique ... 88
1.4.1. Fonction de remplacement ... 88
1.4.2. Fonction ludique ... 88
1.4.3. Fonction mimétique ... 89
1.4.4. Fonction didactique ... 89
1.5. Les instruments parleurs ... 89
1.6. L'imitation des animaux ... 90
2. Techniques vocales pures ... 90
2.1. Voix professionnelles ... 90
2.2. Techniques ornementales ... 91
2.3. Appels, cris et clameurs ... 93
2.4. Exploitation des registres ... 94
2.5. Techniques hétérodoxes ... 94
2.6. Excitateur externe ... 95
2.6.1. Arcs et cithares en bouche ... 96
2.6.2. Guimbardes ... 96
2.7. Le chant diphonique ... 96
2.7.1. Genèse acoustique ... 96
2.7.2. Aspect musical ... 97
3. Techniques polyphoniques ... 99

BIBLIOGRAPHIE ... 102

DISCOGRAPHIE ... 103

CHAPITRE VIII ... 106

LES MUSIQUES DE HAUTE CULTURE ... 106
1. Extrême-Orient ... 106
1.1. Cadre géographique ... 106
1.2. Instruments de musique ... 107
1.2.1. Instrument caractéristique ... 107
1.2.2. Principaux instruments ... 108
1.3. Échelles ... 109
1.4. Système musical ... 112
1.5. Modalité d'exécution ... 112
2. Asie du Sud-Est ... 113
2.1. Cadre géographique ... 113
2.2. Instruments de musique ... 113
2.2.1. Instrument caractéristique ... 113
2.2.2. Principaux instruments ... 115
2.3. Échelles ... 118
2.4. Système musical ... 118
2.5. Modalité d'exécution ... 119
3. Asie occidentale et Moyen-Orient ... 120
3.1. Cadre géographique ... 120
3.2. Instruments de musique ... 121
3.2.1. Instrument caractéristique ... 121
3.2.2. Principaux instruments ... 122

3.3. Échelles 123
3.4. Système musical 124
3.5. Modalité d'exécution 125

BIBLIOGRAPHIE 128

DISCOGRAPHIE 129

CHAPITRE IX 131

L'ACCULTURATION 131
1. Étapes de l'acculturation 131
2. Dynamique de l'acculturation 132

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE 135

ORIENTATION DISCOGRAPHIQUE 139

TABLE DES ILLUSTRATIONS 142

AVANT-PROPOS

Le cours se divise en 9 chapitres. Le chapitre I définit l'ethnomusicologie, en présente un bref historique, et met en lumière les principaux concepts sur lesquels repose l'investigation scientifique.

Le chapitre II traite de l'enquête organologique dans les musiques de tradition orale, et fournit un exposé commenté de la typologie des instruments et de leur classification.

Les chapitres III à VI sont consacrés aux quatre grandes familles instrumentales, avec des descriptions et des illustrations des instruments de musique les plus caractéristiques.

Le chapitre VII est consacré à l'étude de la musique vocale sous l'angle des grandes techniques d'émission ainsi qu'aux principaux dispositifs polyphoniques rencontrés dans les musiques traditionnelles.

Le chapitre VIII dégage les caractères généraux et les traits les plus significatifs des musiques de haute culture, et les résume sous la forme d'un tableau synoptique.

Le chapitre IX, enfin, propose une réflexion sur les processus d'acculturation au sens le plus large et l'évolution des musiques ethniques, avec les mutations que cela implique à terme pour l'ethnomusicologie.

Le cours se termine par une double orientation bibliographique et discographique, destinée à fournir quelques pistes aux étudiants désirant aller plus avant, et approfondir leurs connaissances par leurs propres moyens.

CHAPITRE I

QU'EST-CE QUE L'ETHNOMUSICOLOGIE ?

1. Définition de la musique ethnique

1.1. Difficulté terminologique

La définition de l'ethnomusicologie pose problème, parce que son objet même ne se laisse pas aisément circonscrire. Bruno Nettl, un des meilleurs spécialistes (cf. Orientation bibliographique), affirme d'ailleurs qu'il existe une différence entre ce que les ethnomusicologues ont fait, sont en train de faire, et ce qu'ils croient devoir faire.

Les définitions proposées pour cette discipline sont par conséquent abondantes, et Alan P. Merriam n'en cite pas moins de 42[1]. L'examen de quelques-unes d'entre elles permettra de comprendre d'où provient cette difficulté.

Selon Jaap Kunst, l'ethnomusicologie est l'étude de la musique traditionnelle et des instruments de musique de toutes les couches culturelles de l'humanité, des peuples dits « primitifs » aux nations « civilisées ». L'inconvénient de cette proposition est évidemment de s'appuyer sur le terme de « musique traditionnelle », sans autre précision, alors que c'est justement ce concept qu'il convient de circonscrire.

D'après Claudie Marcel-Dubois, l'ethnomusicologie étudie les cultures musicales originales de type archaïque de tous les peuples. Mais cette limitation au type archaïque risque de s'avérer un peu étroite, si l'on considère des formes d'expression nouvelles, liées à l'acculturation ou à la transculturation (cf. chap. IX) dans les musiques ethniques.

Beaucoup trop restrictive, cette fois, apparaît la définition de Marius Schneider : les caractéristiques normales ou autres de l'art non européen. Il n'y a en effet aucune raison d'exclure du champ de l'ethnomusicologie les musiques traditionnelles d'Europe ou d'Occident.

En revanche, des propositions comme celle de Bruno Nettl, pour qui l'ethnomusicologie a pour domaine la musique des sociétés sans écriture, la musique de haute culture de l'Asie et de l'Afrique du Nord, la musique populaire de tradition orale des régions dominées par les hautes cultures, sont forcément valables en ce qu'elles énumèrent de façon exhaustive toutes les musiques qui ne sont pas l'art occidental savant.

Et nous touchons là au cœur du problème. L'ethnomusicologie serait donc l'étude de la musique des « autres », et la musicologie, l'étude de « notre » musique. Certains ont vu là le germe d'une discrimination raciale, arguant que les termes ne variaient pas en fonction de la situation culturelle du chercheur : un universitaire africain reste ethnomusicologue lorsqu'il s'occupe de musique africaine, fût-ce celle de sa propre ethnie, et symétriquement, bien qu'extérieur à cette culture, il fera de la musicologie en étudiant les symphonies de Mozart.

1.2. Le critère de l'écriture musicale

La différence entre ces deux disciplines jumelles se justifie en réalité par une ligne de partage fondamentale entre la musique occidentale et toutes les autres musiques du monde. Cette ligne,

[1] A. P. Merriam, "Perspective on Definitions", *Ethnomusicology*, XXI/2, 1977, p. 189-204.

c'est l'écriture musicale, ou plus exactement l'utilisation qui en est faite. En Occident, la musique existe sous forme d'œuvres musicales, créées par des compositeurs, notées dans des partitions, qui acquièrent par là un caractère unique et définitif. L'œuvre achevée existe grâce à l'interprète qui, tout en conservant une part appréciable de liberté, se donne pour tâche de restituer fidèlement la pensée du compositeur.

La musique traditionnelle n'a pas le même statut, et n'est jamais notée pour être fixée définitivement, en une forme close ; ce sont les interprètes qui la recréent perpétuellement. Les compositeurs, lorsqu'ils sont connus — ce qui est loin d'être toujours le cas, n'attendent pas une restitution fidèle de leur œuvre, qui leur apparaîtrait alors comme une redite inutile. C'est le propre de la tradition orale par opposition à la tradition écrite.

2. Les grands types de culture

Il n'existe dans le monde aucune société sans pratique musicale. Quel que soit leur degré de développement technologique, quelle que soit leur importance numérique, tous les groupes ethniques connus à ce jour (c'est-à-dire la quasi totalité) construisent et utilisent des instruments de musique afin de créer des sons et de les organiser consciemment, ou tout au moins pratiquent le chant.

Néanmoins, les sociétés humaines sont très diversifiées dans leur nature, et des distinctions sont nécessaires pour comprendre la place qu'y occupe la musique.

2.1. Les cultures archaïques

On peut désigner par ce terme (ou celui de « primitives ») les cultures peu développées par rapport à l'Occident moderne. Les Aborigènes d'Australie pratiquaient encore récemment la taille des galets et, à l'instar des Pygmées ou des Bochimans, ne connaissent aucune des acquisitions majeures du néolithique, comme l'agriculture, l'élevage, ni même la poterie.

Ces sociétés, de moins en moins nombreuses aujourd'hui, sont caractérisées par un certain nombre de traits dont la plupart trouvent un écho dans la pratique musicale : petit nombre d'individus[2] avec forte intégration de chaque membre dans le groupe, ingéniosité des solutions technologiques et adaptation au milieu — certaines de ces ethnies vivent dans les régions les plus inhospitalières du globe, pensée symbolique d'une grande richesse.

La musique revêt un caractère utilitaire et fonctionnel, lié aux trois grands domaines de la vie sociale, celui du sacré (religion, culte, rituel, magie), celui du travail (musique pour rythmer une tâche, ou pour encourager les participants au travail), et celui de la fête collective. Même dans cette dernière manifestation, toute aussi formelle que les deux autres, la musique ne repose pas sur des préoccupations esthétiques ou artistiques gratuites, et ne vise donc pas spécialement à la création du Beau pour lui-même.

Toutes les musiques reposent sur un système organisé, reflet des choix effectués au même titre que pour les phonèmes de la langue. Néanmoins, la théorie musicale dans les sociétés archaïques est implicite et non verbalisée.

« En Serbie, les rhapsodes paysans mémorisent, récitent et, dans une large mesure, improvisent des milliers, parfois des dizaines de milliers de vers de poésie épique, et le mètre en est vivant dans leur esprit. Incapables d'en abstraire les règles, ils reconnaissent cependant et répudient les violations de ces règles, même les plus minimes »[3].

Quand existe la verbalisation, elle apparaît sous forme symbolique, ésotérique ou métaphorique. Ces sociétés sont également caractérisées par le consensus culturel, c'est-à-dire que le jugement culturel d'un membre du groupe se trouve généralement confirmé par celui de la communauté tout

[2] Ce qui explique en partie la lenteur du développement technologique, car l'on sait que celui-ci augmente avec la taille des sociétés, ainsi qu'avec le nombre et la fréquence de contacts qu'entretiennent les groupes entre eux.

[3] R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 229.

entière. Les prises de position individuelles sont rares, et c'est plutôt la notion de compétence qui s'avère déterminante dans le choix d'un informateur.

Ces sociétés ignorent l'écriture, la tradition n'existe et ne se transmet que par voie orale. La musique ne s'enseigne pas de manière formelle, mais plutôt par imprégnation des jeunes qui écoutent d'abord, imitent ensuite les anciens avant de s'intégrer pleinement au groupe et devenir à leur tour un modèle pour la génération suivante.

Du fait de son caractère d'oralité, la conservation du patrimoine ne dépend que de la mémoire de ses dépositaires. On imagine alors la fragilité de ces cultures et pourquoi elles sont presque toutes en voie de disparition. Mais il est nécessaire de rappeler que ces sociétés plusieurs fois séculaires ne meurent pas naturellement, et que de nombreux facteurs se conjuguent pour les y aider[4]. Le colonialisme (occidental ou local) a bien souvent porté un coup fatal aux structures sociales, ainsi que la christianisation et l'islamisation qui se sont occupées à détruire leurs croyances religieuses.

Déculturation, assimilation, ou ethnocide dans le pire des cas, semblent hélas l'avenir inéluctable des quelques sociétés archaïques encore vivantes. Le rôle des anthropologues, toutes disciplines confondues, est de témoigner pour ces cultures, montrer leur profonde originalité, en quoi elles enrichissent l'image de l'homme, et peut-être, grâce aux connaissances acquises sur ces êtres humains, aider leur passage au XXI^{e} siècle.

2.2. Les hautes cultures

On désigne par ce terme — sans intention laudative par rapport aux précédentes — les cultures dont l'origine remonte aux premières grandes civilisations urbaines, celles qui inventèrent l'écriture, c'est-à-dire Sumer, l'Égypte, puis la Chine. Ces cultures, de l'Extrême-Orient aux pays arabes et à l'Occident, reposent sur un système de valeurs qui nous est familier. Comme le dit Lévi-Strauss, ces sociétés sont acquisitives, c'est-à-dire qu'elles cherchent à se développer techniquement, démographiquement et parfois territorialement (d'où des conflits parfois sanglants).

Elles ont le sens de l'histoire, grâce à l'écriture qui permet de fixer le passé, de l'archiver afin de le rendre immédiatement disponible, contrairement à la tradition orale. Mais en dehors des régimes démocratiques, ces sociétés sont inégalitaires dans leur fondement : systèmes de castes, féodalisme, voire esclavagisme.

Dans ces conditions, la musique n'est plus à la disposition de tous les individus, mais réservée à quelques-uns, généralement l'élite cultivée ou proche du pouvoir. Elle repose sur une spéculation rationnelle où le son et les rapports acoustiques font l'objet d'une investigation de nature scientifique, constituant à ce titre une théorie musicale explicite et verbalisée. La musique des hautes cultures revêt par conséquent un caractère savant, fondé sur des critères esthétiques : jouée pour le plaisir lors de concerts, elle est un art à part entière. Cela n'exclut évidemment pas, au sein de telles cultures, l'existence d'autres formes de musiques, religieuse, à caractère fonctionnel, et de type populaire ou archaïque, notamment chez les minorités ethniques.

De même que l'écriture, la notation musicale existe dans tous les pays concernés, mais n'est jamais utilisée comme support direct de l'exécution. Elle sert uniquement dans des recueils, sous forme schématique, comme aide-mémoire, ou à des fins théoriques dans des traités scientifiques.

L'enseignement est institutionnalisé par l'existence d'écoles, aux sens propre et figuré du terme, la relation la plus courante étant celle du maître enseignant à un ou plusieurs disciples.

2.3. Les minorités ethniques

Les minorités ethniques vivent au sein des hautes cultures, en contiguïté avec leur modèle de développement. Proches des cultures archaïques par leur mode de vie traditionnel, les minorités s'en éloignent de par l'influence de la culture dominante. Mal vues des autorités qui cherchent à les contrôler davantage, elles essaient de survivre en usant de compromis entre tradition et modernité.

[4] Cf. chap. IX.

Sur le plan musical, la « folklorisation » apparaît comme l'une de ces réponses, grâce au développement du tourisme.

2.4. Les cultures urbaines

Les milieux urbains accélèrent les processus d'acculturation, et engendrent des formes d'expression musicale nouvelles : amplification, instruments électroniques mêlés à quelques instruments traditionnels d'une part, langage moderne (jazz, rock, etc.) mixés avec des éléments autochtones dans un esprit de « fusion » et de « métissage ». Ces genres, sans doute satisfaisants pour ceux qui s'y adonnent, ne relèvent plus de l'ethnomusicologie, non du fait d'un quelconque ostracisme à valeur morale, mais parce que cette « *world music* », selon une expression désormais consacrée, est en réalité l'un des avatars de la musique commerciale (sans péjoration) et n'a rien à voir avec la musique des peuples, des villages, et de tous les musiciens « ethniques », qui ignorent le plus souvent le maniement du magnétophone et parviennent difficilement à se faire entendre.

3. Situation de la musique ethnique

L'ensemble des musiques ethniques a donc en commun de s'exprimer par la tradition orale, et d'accorder par conséquent une importance majeure à l'improvisation. Précisons succinctement que ce dernier terme ne signifie pas, pour un musicien, la faculté de laisser libre cours à sa pure imagination, mais plutôt la mise en œuvre d'un processus, dont l'ampleur varie considérablement selon les cultures, consistant à varier et transformer une musique pour la renouveler suffisamment sans la rendre méconnaissable ou inintelligible aux autres membres du groupe[5].

3.1 La musique en contexte

La musique traditionnelle n'existe à l'état original qu'en situation, c'est-à-dire dans son contexte.

Dans les sociétés les plus archaïques, la communauté sans exclusive participe à l'expression musicale. Un campement pygmée se réunit tout entier pour la polyphonie, hommes et femmes, y compris les enfants en âge de chanter. Il n'existe pas de musicien professionnel, tout au plus reconnaît-on à tel ou tel plus de compétence ou d'habileté.

Dans d'autres sociétés, la notion de compétence mène à celle de spécialisation. Les musiciens n'ont pas de statut particulier, mais ils prennent en charge la musique, tout en exerçant par ailleurs une autre activité. Ce statut de semi-professionnel est de loin le plus courant.

Les musiciens professionnels, au sens fort du terme, n'existent que dans quelques cultures. Leur activité principale est la musique, et leur rémunération est prise en charge par la communauté. Même s'ils exercent un autre métier par ailleurs, ils sont considérés avant tout comme musiciens. Ce sont, par exemple, les griots d'Afrique occidentale, et les musiciens mendiants ou ambulants appartenant à certaines castes, comme en Inde.

3.2 La musique hors contexte

Sans se dénaturer ou trahir leur identité, certaines musiques peuvent exister en dehors de leur contexte normal, certains musiciens peuvent accomplir leur prestation à l'extérieur de leur cadre habituel. Cela est surtout vrai des professionnels susceptibles de jouer en concert. Les grands solistes indiens, iraniens ou arabes sont aussi à l'aise en Occident que dans leur pays. Un conteur traditionnel ou un barde peut également se produire à l'étranger.

Mais sous la pression de la folklorisation liée à l'industrie touristique et de la demande occidentale, les États eux-mêmes encouragent et créent des structures musicales hors contexte[6] :

---

[5] B. Lortat-Jacob, éd., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Ethnomusicologie–4, Paris, SELAF, 1987.

[6] Cf. chap. IX.

ballets nationaux, qui mêlent des traditions différentes, musiciens villageois déplacés pour la circonstance, rituels exécutés sur une scène de théâtre ou dans des hôtels, etc.

Il est évident que pour l'ethnomusicologue, toutes les situations ne se valent pas, et que le terrain demeure pour lui le lieu privilégié de l'étude et de la collecte.

4. Champ d'étude de l'ethnomusicologie

4.1. Domaines de recherche

L'ethnomusicologie se fixe pour objet l'étude scientifique des musiques traditionnelles des peuples du monde entier. Pluridisciplinaire par vocation comme par nécessité, elle s'oriente dans plusieurs directions.

La musique est un fait de société, elle apparaît liée aux structures sociales dont elle est l'émanation. Ce lien est d'autant plus étroit que la société demeure proche de ses traditions. Une part d'ethnologie prend donc sa place dans une étude musicologique : statut des musiciens, existence de castes ou de métiers spécialement liés à la pratique musicale, découverte des tabous attachés à certains instruments de musique, mythes et récits concernant la musique et les instruments, classification du corpus en répertoires sont autant d'aspects — et la liste est loin d'être exhaustive — qui ne doivent pas échapper à l'observateur.

L'un des champs les plus importants de la discipline touche à la production sonore, c'est-à-dire à l'étude des techniques vocales et des instruments de musique : non seulement sur le plan organologique, en décrivant l'instrument lui-même, ainsi que les techniques de fabrication, les matériaux constitutifs, mais aussi les techniques de jeu (cf. chap. II).

La systématique regroupe toutes les approches techniques du langage musical : analyse des systèmes musicaux, détermination des échelles, de la rythmique, de la structure formelle, en bref tenter de comprendre les règles du langage pour en esquisser la théorie.

4.2. La question des origines de la musique

Quelles facultés, quelles impulsions chez l'homme ont eu pour conséquence l'apparition de la musique et le développement des instruments ? Ce problème fondamental conditionne tous les autres.

Les commencements de la musique n'ont évidemment pas laissé de traces matérielles comparables à celles de l'outillage ou de la peinture. La musique des temps préhistoriques est à jamais perdue, et les quelques témoignages subsistant — dont les plus anciens, des phalanges d'animaux perforées datant du paléolithique moyen — ne sont pas même identifiés avec certitude comme des instruments de musique. De plus, nous ne devons pas perdre de vue que les hommes de cette période étaient déjà fort évolués, et que le paléolithique est l'aboutissement d'un long processus et non un commencement ; si la datation possède un sens en cette matière, c'est entre deux et trois millions d'années, avec la naissance d'Homo habilis, que peut se situer l'apparition de la musique, parallèlement à celle du langage. Plutôt que musique ou langage, il serait d'ailleurs plus prudent de dire « aptitude » à la musique et au langage, la paléontologie ne pouvant ici trancher entre virtualité et actualité.

Cette précocité par rapport au développement de l'humanité paraît justifiée, à en juger par les attitudes et conduites presque « musicales » de certains grands primates, comme les gorilles de montagne, qui choisissent des troncs d'arbres creux pour les frapper avec un bâton.

Néanmoins, les données conjuguées de la préhistoire, de l'anthropologie et — maniées avec prudence — de l'ethnomusicologie, permettent de dégager quelques concepts sans doute peu nombreux, mais essentiels.

Selon un schéma vraisemblable, la musique vocale serait apparue avant la musique instrumentale, probablement pour des raisons technologiques. Voici succinctement résumées les principales hypothèses relatives à cette question[7] :

[7] Cf. J. Kunst, *Ethno-musicology*, p. 46 sq.

1. Sous l'influence de la pensée darwinienne, le chant est considéré comme une activité sexuelle, liée notamment au marquage du territoire (comme cela est observé chez beaucoup d'espèces animales). Mais sans nier totalement l'influence originelle d'un tel facteur, cela n'explique pas le développement de la musicalité en tant que telle, la codification des intervalles, l'organisation des hauteurs, et bien d'autres éléments.

2. Le chant serait né de l'imitation, notamment du chant des oiseaux. Toutefois, cette hypothèse est peu vraisemblable, puisque dans aucune culture au monde, on n'observe une quelconque ressemblance entre le chant des hommes et celui des oiseaux (hormis évidemment les imitations volontaires, notamment par les chasseurs). En outre, le chant des oiseaux est d'une nature différente du nôtre, conditionné par le développement biologique, invariable dans son expression, et lié à un diapason fixe pour un individu donné. La musique humaine est transposable, c'est l'une de ses caractéristiques fondamentales reposant sur la notion d'intervalle, permettant les combinaisons de hauteurs.

3. La musique naîtrait du rythme, principalement celui qu'engendre le travail. Mais la musique liée aux activités manuelles occupe une part réduite dans les sociétés les plus archaïques (bien plus faible que la musique liée au rituel). Et admettre chez ces hommes une attention suffisamment fine portée au rythme qu'ils produisent involontairement pour qu'ils aient envie de le répéter, puis d'en créer d'autres, suppose déjà l'existence de ce que l'on cherche à démontrer.

4. L'idée selon laquelle la musique vocale découle des lallations enfantines est invraisemblable pour beaucoup de raisons, entre autres parce que la production sonore des nouveau-nés est influencée par celle des adultes, et que dans ce cas de figure, on imagine mal ce que l'une aurait pu être sans l'autre.

5. Pour certains, la musique est une extension de la mélodie de la parole (le *cantus obscurior*). Cependant, les lois du langage sont totalement différentes de celles de la musique : ainsi, les intervalles du langage parlé n'ont pas de valeur fixe et pertinente, et varient en fonction du locuteur et de sa situation, alors que même dans les musiques vocales les plus archaïques, il existe des lois concernant la présence de certains intervalles et la constitution de systèmes scalaires.

6. Une origine émotionnelle, liée à l'expressivité, ne peut être écartée, surtout pour la musique instrumentale. Mais l'expression des émotions pures et vraies, par leur caractère spontané, ne se prête pas à une codification musicale — sauf si celle-ci préexiste — et suppose déjà un haut degré d'évolution psychique, en tout cas postérieur aux temps qui nous occupent.

7. L'une des hypothèses les plus retenues aujourd'hui admet une origine signalétique pour la musique vocale : l'appel à distance et les signes de reconnaissance se prêtent aisément à diverses variations de hauteur et de timbre en vue d'une individualisation sonore ; la modulation des cris en augmente d'ailleurs l'originalité, et donc l'efficacité sur de grandes distances.

L'anthropologie admet volontiers une origine distincte pour la musique vocale et la musique instrumentale, même si leurs rapports ont été constants : l'instrument aurait appartenu d'abord au monde de la magie, et la musique vocale, nous venons de le voir, dériverait du cri, de l'appel.

Les espèces les plus évoluées expriment leur émotion par le mouvement, mais l'homme seul est capable de réguler et de coordonner ses mouvements afin de leur conférer un rythme conscient et organisé : danse, piétinement, frappement des mains, frappement de différentes parties du corps — cuisses, fesses, poitrine. La plupart des mouvements créés par l'émotion sont audibles, mais il dut s'écouler beaucoup de temps avant que ne s'opère la séparation de la sensation émotive et sa manifestation sonore, beaucoup de temps avant que naisse l'idée de frapper le sol ou son corps à seule fin d'émettre un son. Même à ce stade primitif, les différentes façons de frapper peuvent déjà produire des timbres différents : son sourd si les paumes sont concaves, aigu si elle restent plates, différence entre les parties charnues, osseuses ou remplies d'air.

Les premiers instruments (autres que ceux fournis directement par la nature, tels que hochets et sonnailles naturels) apparaissent d'abord comme un développement, une extension des possibilités corporelles[8], des dispositifs à prolonger, exagérer et amplifier les mouvements du corps :

[8] Tout comme pour les outils : fourche → main doigts ouverts ; cuiller → paume de la main ; marteau → poing fermé.

frappement des pieds sur le sol, piétinement → idiophones percutés
frappement sur le corps → idiophones avec caisse de résonance
claquement des mains → idiophones par entrechoc, cliquettes

Il est plausible de supposer que la prise de conscience des intervalles naquit de l'intérêt et du plaisir d'alterner des objets sonores de hauteurs différentes. Dans nombre de musiques traditionnelles, il existe encore une corrélation entre une structure sociale ou parentale et les notes de certains instruments : en Afrique, par exemple, les lames des xylophones sont appelées « mère », « fille » et « grand-mère » ; les tambours sont « mâles » ou « femelle », et dans la polyphonie, certaines voix sont désignées de façon similaire.

À l'origine, les différentes hauteurs étaient produites par plusieurs instruments qui en possédaient chacun une seule et unique ; regroupés en un ensemble, chaque musicien ne dispose donc que d'une note qu'il joue à son tour. De tels dispositifs existent encore aujourd'hui, par exemple avec les bambous pilonnants des Îles Salomon (cf. p. 36), les trompes des Banda Linda en Centrafrique (cf. p. 81), les clarinettes wayanpi ou l'*angklung* javanais.

L'évolution conduit à augmenter les possibilités des instruments en les concentrant dans les mains d'un seul musicien. Pour les vents, par exemple, de plusieurs tuyaux monodiques manipulés par plusieurs individus, on passe à la flûte de Pan qui regroupe en une seule entité plusieurs éléments simples ; après quoi, l'invention des trous d'intonation — véritable coup de génie des chasseurs du paléolithique[9] — permet à un seul tuyau d'émettre plusieurs sons.

Le timbre apparaît très tôt comme une préoccupation primordiale, et se manifeste sous la forme du déguisement de la sonorité. C'est ce qui explique l'extraordinaire foisonnement d'instruments et de techniques vocales qui ont existé et existent encore, et que ne justifierait pas la simple volonté de disposer de plusieurs hauteurs. Une foule de dispositifs ingénieux permet au contraire de varier et différencier les sonorités à partir de matériaux et gestes identiques.

Le principe de la caisse de résonance participe de ce travestissement du son initial, et trouve son archétype dans la constatation qu'une planche piétinée sonne mieux si une fosse est creusée au-dessous. Un dispositif aussi simple est à l'origine de plusieurs des grandes inventions organologiques, comme la table d'harmonie et le chevalet avec la cithare en terre (cf. p. 61). Par extension, on découvre qu'une lame frappée rend un meilleur son lorsqu'elle est fixée au-dessus d'une calebasse évidée (xylophones africains) ou d'un tuyau de bambou (*gender* indonésien).

5. Les méthodes de l'ethnomusicologie

5.1. Bref historique de l'ethnomusicologie

Le terme d'ethnomusicologie est relativement récent, et a été employé pour la 1re fois en 1950 par Jaap Kunst (cf. Orientation bibliographique). Son orthographe actuelle — sans tiret — a été adoptée par une résolution du Congrès international d'ethnologie de Philadelphie en 1956. Les termes les plus utilisés auparavant étaient principalement *ethnologie musicale*, ou *musicologie comparée*.

5.1.1. Les débuts

L'observation des musiques extra-européennes est ancienne, et les premiers textes exploitables datent du XVIe siècle. A l'origine, évidemment, ce ne sont que des observations partiales et subjectives, fonctions de la culture de l'observateur.

Je ne mentionnerai ici que quelques dates importantes, qui permettent de suivre la naissance de l'ethnomusicologie.

•1767 : J.-J. Rousseau fait figurer, dans son *Dictionnaire de la musique*, des transcriptions d'un « *air chinois* », d'une « *chanson des sauvages du Canada* », et d'une « *chanson persane* ». Ces

[9] Les os percés de trous de l'époque magdalénienne sont assurément des flûtes, mais l'espacement entre les trous semble laissé au hasard ; cela prouverait que les échelles n'étaient pas encore constituées, mais que le désir existait de pouvoir alterner différents sons.

notations sont bien sûr des adaptations au système européen, mais « l'ouverture d'oreille » dont fait preuve Rousseau est déjà remarquable.

•1779 : parution de la première étude de fond sur une culture extra-européenne, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes…*, par un jésuite, le père Jean Amiot[10].

•1812 : Guillaume Villoteau, envoyé en mission par Napoléon, publie *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, la première étude sur une tradition extra-européenne vivante.

Mais ces progrès sont loin de gagner tous les esprits à la fois : Berlioz, l'un des plus grands critiques de son temps, fut l'envoyé spécial officiel de la France à l'Exposition universelle de Londres en 1851. Voici ce qu'il retire de l'audition de musiciens chinois et indiens :

« Pour la voix du Chinois, rien d'aussi étrange n'avait encore frappé mon oreille : figurez-vous des notes nasales, gutturales, gémissantes, hideuses, que je comparerai, sans trop d'exagération, aux sons que laissent échapper les chiens quand, après un long sommeil, ils étendent leurs membres en bâillant avec effort […]

Il produit ainsi une série continue de grincements, de miaulements faibles, qui donnent l'idée des vagissements de l'enfant nouveau-né, d'une goule et d'un vampire […]

Quant à l'union du chant et de l'accompagnement, elle était de telle nature, qu'on en doit conclure que ce Chinois-là du moins n'a pas la plus légère idée de l'harmonie. L'air (grotesque et abominable de tout point) *finissait sur la tonique*, ainsi que la plus vulgaire de nos romances […]

Je n'essaierai pas de vous dépeindre ces cris de chacal, ces râles d'agonisant, ces gloussements de dindon, au milieu desquels, malgré mon extrême attention, il ne m'a été possible de découvrir que quatre *notes appréciables (re, mi, si, sol)* […]

Je conclus pour finir, que les Chinois et les Indiens auraient une musique semblable à la nôtre, *s'ils en avaient une* ; mais qu'ils sont encore à cet égard plongés dans les ténèbres les plus profondes de la barbarie et dans une ignorance enfantine où se décèlent à peine quelques vagues et impuissants instincts ; que, de plus, les Orientaux appellent *musique* ce que nous nommons *charivari*, et que pour eux, comme pour les sorcières de Macbeth, *l'horrible est le beau*. »[11]

Les débuts véritables de l'ethnomusicologie en tant que science datent de la fin du XIX^{e} siècle :

•1882 : Theodor Baker effectue la première enquête sur le terrain, chez les Indiens Seneca d'Amérique du Nord.

•1885 : Alexander John Ellis publie une étude fameuse[12] sur les échelles en usage dans les musiques ethniques, établie à partir de mesures effectuées sur de nombreux instruments traditionnels, et dans laquelle il introduit une nouvelle unité de mesure des intervalles — fort utilisée aujourd'hui — le *cent*, qui vaut 1/1 200^{e} d'octave (soit 100 *cents* pour un demi-ton tempéré). Il résume ainsi ses résultats :

« La conclusion finale est que l'Échelle Musicale n'est ni unique, ni « naturelle », ni même obligatoirement fondée sur les lois de la constitution du son musical si bien établies par Helmholtz, mais très variée, très artificielle, et très capricieuse. »[13]

•1889 : Walter Fewkes réalise le premier enregistrement phonographique sur le terrain, des chants des Indiens Zuñi et Panamaquoddy, au Sud-Ouest des États-Unis. Peu après cette date, des archives sonores, les premières du genre, commencèrent à se constituer sur le continent nord-américain.

•1893 : Richard Wallaschek, dans son ouvrage *Primitive music*, publié à Londres, dresse le premier panorama de la musique mondiale, dans lequel il utilise déjà une méthode comparatiste.

•1900 : première constitution d'archives sonores en Europe, à l'Académie des Sciences de Vienne, par Sigmund Exner, et en 1902 à Berlin, à l'instigation de Carl Stumpf. Ces dernières

[10] Il s'agit en réalité de la traduction d'un ouvrage chinois, le *Ky yo King Chuen* de Li-Koang-Ti, publié à Pékin en 1727.

[11] H. Berlioz, *Les soirées de l'orchestre*, Paris, ^{2}1854, rééd. Stock, 1980, 21^{e} soirée, p. 296-302.

[12] A. J. Ellis, "On the musical Scales of Various Nations", *Journal of the Society of Arts*, XXXIII, Londres, 1885, p. 485-527.

[13] *ibid*. p. 526.

étaient les plus riches — grâce à l'activité de E. von Hornbostel — avant leur destruction et leur dispersion durant la seconde guerre mondiale.

Claude Debussy entend de la musique asiatique, à Paris en 1889. Il décrit ses impressions quelques années plus tard, en 1913 :

« La musique Javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leurs « percussions » on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit de barbare de cirque forain.

Chez les Annamites […] une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un tam-tam organise la terreur… et c'est tout ».[14]

Près de cinquante ans après Berlioz, pour l'un des plus grands musiciens de son temps, la barbarie a changé de camp.

5.1.2. Période moderne

Au cours de ce siècle, les travaux se sont multipliés, les documents sonores se comptent par dizaines de milliers, de grands concepts ont été dégagés, et les méthodes d'analyse et d'investigation se sont affinées, notamment grâce aux progrès technologiques.

L'école allemande, fondée par Curt Sachs et Erich von Hornbostel, a exercé une influence considérable sur l'ethnomusicologie actuelle. Outre la formation de toute une génération de chercheurs, tels Walter Wiora, Hans Hickman, Marius Schneider ou Robert Lachmann, on lui doit d'importants outils conceptuels, — comme la méthode comparatiste, consistant à étudier un même élément musical dans différentes cultures —, ou encore un système de classification des instruments de musique, adopté universellement (cf. chapitre II).

Deuxième grand foyer, l'Europe de l'Est s'est surtout orientée vers la collecte, la transcription et la création d'archives sonores, auxquelles les noms de Bela Vikár, Bela Bartók, Zoltan Kodàly, et après eux Constantin Braïloïu, restent attachés. Leurs travaux théoriques sur la métrique et le système pentatonique dans la musique populaire européenne demeurent des monuments incontournables.

Les ethnomusicologues nord-américains ont joué — et continuent de jouer — un rôle déterminant dans le développement de cette science, aidés et stimulés par une tradition anthropologique aux États-Unis qui remonte, avec Franz Boas, à la fin du XIX^{e} siècle. Sous l'impulsion de George Herzog, l'école moderne s'est orientée vers une description minutieuse des cultures musicales, débouchant, grâce à l'apport de sciences auxiliaires comme la linguistique, sur de nouvelles perspectives typologiques. La connaissance d'une tradition peut également être approfondie de l'intérieur, comme le préconise Mantle Hood, par l'apprentissage pratique des musiques que l'on veut étudier.

L'Europe occidentale, à l'exception de l'Allemagne, a peut-être moins contribué à la formation des idées en ethnomusicologie. Mais de grandes personnalités ont néanmoins joué un rôle considérable, parmi lesquelles le Néerlandais Jaap Kunst, célèbre pour ses études sur la musique javanaise, ainsi que pour son travail bibliographique.

En France, c'est autour du Musée de l'Homme, ainsi que du Musée national des Arts et Traditions populaires à partir de 1939, que s'est développée la recherche ethnomusicologique, dont les pionniers furent André Schaeffner puis Claudie Marcel-Dubois.

5.2. Les outils méthodologiques

Comme toute science, l'ethnomusicologie repose sur un certain nombre de concepts importants et présupposés méthodologiques qui ne lui appartiennent pas en propre, mais qu'elle a reçu d'autres disciplines et partage avec elles. Il serait évidemment trop long de détailler ces concepts, mais on en trouvera ici un bref résumé.

[14] C. Debussy, "Du goût", *Société Internationale de Musique*, IX/2, février 1913, p. 48.

5.2.1. Structure de la communication

La communication musicale, en tant que processus d'échange, peut être décrite selon des modèles bien connus de la linguistique[15]. Toute communication suppose trois éléments : un émetteur, ou destinateur, un message qu'il délivre, et un destinataire qui reçoit ce message. Partant de cette structure élémentaire, il est possible de considérer trois niveaux d'analyse du fait musical : un niveau *émique*, considéré du point de vue de celui qui parle, ou joue la musique ; un niveau *étique*, considéré du point de vue de celui qui reçoit le message ou perçoit la musique ; un niveau *neutre*, enfin, celui du message proprement dit, sans référence à un quelconque point de vue.

Cette distinction théorique, absolument capitale, oriente de façon déterminante non seulement l'analyse musicale, mais l'ensemble de l'approche ethnologique. Ainsi, une enquête conduite « de l'intérieur », avec immersion profonde du chercheur dans son terrain (partager pendant des mois le mode de vie des indigènes, apprendre leur langue et leurs coutumes)[16], peut déboucher sur la transcription d'un discours émique, c'est-à-dire sur l'expression autochtone directe.

A l'opposé, la méthode *structuraliste* rassemble un corpus de données sur une culture et s'attache à y distinguer, d'un point de vue étique, des unités pertinentes qu'elles met en relation afin de les constituer en une structure plus globale, signifiante, dont la cohérence semble être le critère privilégié de pertinence[17].

Dans une perspective *cognitiviste*, la recherche essaie de comprendre la représentation mentale qu'ont les détenteurs de leur tradition. Par exemple, pour déterminer une échelle musicale dans une ethnie, mesurer les instruments à sons fixes ne suffit pas, car nous ne saurons interpréter les divergences relevées d'un instrument à l'autre. Il faut, au moyen d'une expérimentation interactive[18], s'approcher du modèle implicite et virtuel de cette échelle et en obtenir la validation par les musiciens eux-mêmes.

5.2.2. La transcription

A l'origine, la transcription constituait une fin en soi, l'unique but de l'ethnomusicologie. D'abord effectuée selon la chaîne rudimentaire « oreille-crayon-papier », elle profita très tôt (déjà avec Bartók au début du siècle) de l'enregistrement direct sur cylindre et sur disque, puis de la bande magnétique avec le magnétophone. Aujourd'hui la collecte sur le terrain intègre le plus souvent l'image, grâce à la caméra vidéo, et la chaîne de transcription s'est transformée en « micro-caméra-support magnétique-analyse en laboratoire ». Dans le même temps, la transcription a changé de nature et ne constitue plus un moyen véritable de conserver et de diffuser les musiques traditionnelles, mais un préalable à l'analyse, réservé à l'usage des professionnels.

Si l'enregistrement donne une idée (presque) objective d'un document sonore, c'est loin d'être le cas pour une transcription sur papier. Une telle opération suppose en effet une large part de subjectivité : certaines fluctuations rythmiques, certaines intonations non tempérées doivent-elles être interprétées comme des écarts non significatifs, et à ce titre négligées dans la notation, ou au contraire comme pertinentes, et soigneusement notées ? La réponse est loin d'être simple, et il existe plusieurs « écoles », dont les résultats divergent sensiblement à partir des mêmes documents. Cette problématique a clairement été mise en évidence lors d'un symposium où quatre spécialistes ont comparé leur transcription d'un chant sud-africain accompagné par un arc musical[19].

Par ailleurs, d'autres difficultés sont dues au fait que la notation utilisée — généralement la notation occidentale — est peu adaptée aux musiques ethniques pour les paramètres de hauteur et

---

[15] Cf. J.-J. Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. 10-18, 1975.

[16] Cf., par exemple, R. Jaulin, *La mort sara*, Paris, Terre Humaine, Plon, ^{2}1982.

[17] Cf. les ouvrages de Lévi-Strauss, en particulier l'énorme somme des *Mythologiques*, consacrée à la cosmogonie amazonienne.

[18] Recherches en cours menées au Département d'Ethnomusicologie du Laboratoire de Langues et Civilisations à Tradition Orale, C.N.R.S., par S. Arom, F. Voisin et G. Léothaud, en Centrafrique et en Indonésie.

[19] N. M. England, "Symposium on Transcription and Analysis : a Hukwe Song with Musical Bow", *Ethnomusicology*, VIII/3, septembre 1964, p. 223-277.

de timbre. Certains de ces paramètres peuvent être perçus comme les plus importants par les membres d'une communauté, et fort mal rendus par notre système d'écriture. Le texte ci-dessous en est une bonne illustration : il est dû au linguiste Roman Jakobson, qui rend compte d'une conférence de Becking, lui-même linguiste et musicologue, prononcée en 1932 au Cercle Linguistique de Prague :

« *Un indigène africain joue un air sur sa flûte de bambou. Le musicien européen aura beaucoup de mal à imiter fidèlement la mélodie exotique, mais quand il parvient enfin à déterminer les hauteurs des sons, il est persuadé de reproduire fidèlement le morceau de musique africain. Mais l'indigène n'est pas d'accord, car l'européen n'a pas fait assez attention au timbre des sons. Alors l'indigène rejoue le même air sur une autre flûte. L'européen pense qu'il s'agit d'une autre mélodie, car les hauteurs des sons ont complètement changé en raison de la construction du nouvel instrument, mais l'indigène jure que c'est le même air. La différence provient de ce que le plus important, pour l'indigène, c'est le timbre, alors que pour l'européen, c'est la hauteur des sons. L'important en musique, ce n'est pas le donné naturel, ce ne sont pas les sons tels qu'ils sont réalisés, mais tels qu'ils sont intentionnés. L'indigène et l'européen entendent le même son, mais il a une valeur tout fait différente pour chacun, car leur conception relève de deux systèmes musicaux entièrement différents ; le son, en musique, fonctionne comme élément d'un système. Les réalisations peuvent être multiples, l'acousticien peut le déterminer exactement, mais l'essentiel en musique, c'est que le morceau puisse être reconnu comme identique. Il existe donc entre une valeur musicale et ses réalisations exactement la même relation que, dans le langage, entre un phonème et les sons articulés qui représentent ce phonème dans la parole.* »[20]

Les moyens technologiques ne sont pas suffisants en soi, les outils méthodologiques sont tout aussi déterminants. Toutefois, dans sa confrontation aux conditions concrètes du travail sur le terrain, à ses difficultés multiples et inattendues, les meilleurs alliés du chercheur restent encore l'empirisme, l'intuition et sa sensibilité.

[20] Cité par J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 197-198.

CHAPITRE II

L'ETHNOMUSICOLOGIE INSTRUMENTALE

Les instruments de musique constituent une part capitale du patrimoine de l'humanité et appartiennent, par leur ancienneté, leur variété, et la prodigieuse ingéniosité qui caractérise leur fabrication tout autour du monde, à ses plus brillantes réalisations techniques et culturelles.

L'étude des instruments de musique présente pour cette raison un double intérêt, d'abord pour l'objet en tant que tel, hautement chargé de significations d'ordre social, artistique, technique et culturel, mais aussi, par la somme d'informations qu'il véhicule, comme une clé d'accès privilégiée à la culture dont il émane.

1. L'enquête organologique

La première difficulté consiste à circonscrire ce qu'est un instrument de musique. Cela paraît toujours évident pour les membres d'une société face à leurs propres instruments, mais c'est plus délicat si l'on veut étendre le concept à l'ensemble des machines et dispositifs à produire du son. Il se pose alors souvent des problèmes de vocabulaire, de fonction ou de finalité, et ce que l'ethnomusicologue appelle « clochette » ou « tambour de bois » peut fort bien être regardé par leurs utilisateurs comme objet cultuel ou simple outil.

Si l'instrument recèle beaucoup d'informations, encore faut-il savoir lui poser les bonnes questions, et la plupart des données nécessaires à la connaissance d'un instrument doivent être recueillies sur le terrain. Les chercheurs utilisent des questionnaires-types préparés à l'avance, dont ils complètent les rubriques au fur et à mesure de leurs investigations. L'un des meilleurs protocoles d'enquête organologique a été mis au point conjointement par G. Dournon et S. Arom[21]. En voici les principales rubriques :

1. Dénomination
   1.1. Nom vernaculaire
   1.2. Autre appellation
2. Localisation
   2.1. Géographique
   2.2. Ethnique
3. Identification organologique
   3.1. Catégorie instrumentale
   3.2. Procédé de mise en vibration
   3.3. Type instrumental
4. Conformation de l'instrument
   4.1. Comment se présente l'instrument ?
   4.2. Parties constituantes et matériaux
   4.3. Décoration

[21] Publié dans : G. Dournon, *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels*, Paris, Presses de l'Unesco, 1981, p. 49-70.

5. Fabrication
   5.1. Qui a fabriqué l'instrument ?
   5.2. Technique de fabrication
   5.3. Observances rituelles
6. Utilisation
   6.1. Destination
   6.2. Lieu, personnes, période, circonstances
7. Jeu de l'instrument
   7.1. Modalités d'exécution
   7.2. Incompatibilité
   7.3. Techniques de jeu
   7.4. Jeu de l'instrument
8. Conservation de l'instrument
9. Propriété de l'instrument
10. Origine de l'instrument
    11. Le musicien, la musicienne
    11.1. Identité
    11.2. Statut social
    11.3. Apprentissage et transmission
12. Fonction socioculturelle de l'instrument et de la musique
    12.1. Répertoire
    12.2. Usages et fonctions
    12.3. Changement de fonction
    12.4. Références historiques et mythiques
    12.5. Symbolisme

La **dénomination** de l'instrument suppose la connaissance de son nom vernaculaire, et la traduction de ce nom ; il peut exister d'autres appellations, notamment dans la langue véhiculaire ou dominante du pays ou de la région.

La **localisation** est d'ordre géographique, et permet de savoir où l'instrument a été fabriqué, où il a été acquis, et où il est utilisé. Ces informations sont complétées sur le plan ethnique par l'indication détaillée du groupe, de la tribu ou de la caste concernés pour chaque point.

L'**identification** consiste à déterminer la catégorie organologique (cf. infra la classification Sachs-Hornbostel). Si le groupe lui-même fait état d'une classification, il est important de la noter. On doit préciser le mode d'excitation (par soufflement, pincement, frappement, secouement…), et le type de l'instrument (hautbois, lyre, tambour à friction…)

La **conformation** renseigne sur l'aspect général de l'instrument, qui peut être permanent ou temporaire — c'est-à-dire construit pour une seule exécution — fixe ou transportable. Il faut également relever les noms de ses parties constitutives en langue vernaculaire (avec traduction), ainsi que les matériaux de fabrication. La description de l'instrument doit être aussi détaillée que possible. La décoration, permanente ou occasionnelle, doit être analysée, et identifiée dans le cas de motifs zoomorphes ou anthropomorphes.

La **fabrication** peut être effectuée soit par le musicien lui-même, soit par un artisan (spécialiste ou non), soit par un atelier ou une manufacture. Il est intéressant de suivre le processus de la facture et de décrire l'outillage, ainsi que les conditions extérieures (lieu, saison, occasion spéciale). La fabrication peut s'accompagner de rituels, de consécration, ou faire l'objet d'interdits, qui renseignent sur la valeur symbolique attachée à l'instrument.

L'**utilisation** d'un instrument peut être musicale, mais aussi signalétique (transmission de messages), bruyante (charivari) ou imitative (voix d'un ancêtre). Les utilisateurs sont indifférents ou au contraire exclusivement des hommes ou des femmes, des professionnels ou des amateurs, une caste précise, une classe d'âge, les guérisseurs ou les féticheurs… Le lieu d'utilisation peut être déterminé : uniquement en forêt, obligatoirement hors du village, dans un temple, etc. Il faut encore

élucider dans quelles circonstances l'instrument est utilisé (fêtes collectives ou privées, religieuses ou profanes, saisonnières, divertissements occasionnels), et à quel moment de la journée.

L'analyse du **jeu de l'instrument** permet d'indiquer, par exemple, si celui-ci est joué seul ou en ensemble, s'il est accompagnateur (du chant, de la parole), si le joueur chante ou danse en même temps. Il peut être incompatible avec d'autres instruments, et dans ce cas, il est intéressant d'en chercher la raison, musicale ou extra-musicale. La technique de jeu doit être minutieusement décrite : position du (ou des) musicien (s), de l'instrument, modes d'accordage, modes d'attaque (tous ces points seront détaillés et illustrés dans les chapitres suivants).

Le lieu de **conservation de l'instrument** peut être frappé de prescriptions particulières : hutte du chef, près de la sépulture d'un ancêtre, chez le musicien lui-même. Si l'instrument fait l'objet d'un entretien, indiquer comment et par qui ; il peut aussi être abandonné après usage, ou détruit par une personne spécialement désignée.

La **propriété de l'instrument** est individuelle ou collective. Dans le premier cas, le musicien n'en est pas toujours le possesseur, cela peut être un chef, un prêtre, un homme riche ou un dieu. Dans le second cas, ce peut être le village tout entier, une confrérie, une caste, un lieu de culte, un monastère, etc.

Il faut établir précisément l'identité du **musicien**, état civil et statut social, et enquêter sur son apprentissage (cf. questionnaire détaillé infra).

Les **fonctions socioculturelles**, pour un instrument et sa musique, sont intimement liées à la structure de la société et son système de valeurs. L'instrument peut être lié à un répertoire spécifique (cf. utilisation), danse, théâtre d'ombre, rituel religieux, ou à des activités sociales (travaux domestiques, chasse, guerre), des circonstances graves (mort d'un dignitaire), ou des cérémonies collectives ou privées (initiation, naissance de jumeaux, limage des dents). Il est parfois utile de vérifier si la fonction actuelle est considérée par le groupe comme traditionnelle, ou si l'instrument a changé de fonction (dans ce cas, pourquoi ?) Des mythes ou autres récits sont parfois attachés à l'instrument, qui relatent sa naissance ou son introduction dans la communauté, et une signification symbolique peut lui être attribuée.

Pour détaillé qu'il puisse paraître, le protocole fourni ici n'est qu'un schéma directeur, et comprend beaucoup d'autres rubriques. À titre d'exemple, et pour illustrer le travail sur le terrain, voici plus en détail les questions à élucider à propos de la personne du musicien[22]. Il ne s'agit évidemment pas d'une enquête policière, ni de curiosité gratuite : chaque point révèle son importance ethnographique et musicologique, et vise à une connaissance approfondie de la culture étudiée.

•Identité du musicien

Nom	Ethnie (groupe et sous-groupe ethnique)
Prénom	Tribu, clan, caste
Sexe	Lieu de naissance
Âge	Lieu de résidence

•Statut social du musicien

Est-il musicien professionnel ?
La musique est-elle sa seule source de revenus ?
Sa seule activité ?
Exerce-t-il une activité secondaire ? Laquelle ?
Appartient-il à une famille/caste/formation instrumentale constituée ?
S'agit-il d'un musicien occasionnel ?
Quelle est son activité (et sa source de revenus) principale ?
Assume-t-il dans le groupe une fonction sociale/religieuse/thérapeutique/autre ?
Peut-il jouer pour un auditoire mixte/masculin/féminin ? Pour une autre communauté que la sienne ?

[22] *op. cit.* p. 62-63.

A-t-il des relations privilégiées ou contractuelles avec un individu/une autre communauté que la sienne ?
Quelle est sa position sociale en tant que musicien :
élevée/honorifique/inférieure/marginale/indifférente ?
Est-il rétribué pour sa prestation ? Comment ? (nature ou espèces)

- Apprentissage et transmission

À quel âge a-t-il commencé à jouer ?
Comment a-t-il appris à jouer : imitation/enseignement individuel/collectif/dans le cadre d'une formation générale (retraite d'initiation, école traditionnelle, confrérie, monastère) ?
Lieu, durée, conditions de l'apprentissage
Méthodes d'acquisition pour :
certaines techniques (vocales, respiration circulaire)
la mémorisation de formules rythmiques (mnémotechnique)
la mémorisation des textes
Assure-t-il la formation des jeunes ? Lesquels ? Dans quel cadre ?
Est-il également compositeur ?
A-t-il eu des contacts de longue durée avec des musiciens d'autres traditions ? Lesquels ? Quand ? Où ?

Il faudrait encore savoir si le musicien est astreint à un rituel (purification, offrandes, ablutions) avant ou après une prestation, s'il ne peut jouer à certaines périodes (lesquelles), quel est son degré d'acculturation (cf. chap. IX) et notamment s'il a voyagé ou séjourné à l'étranger (où ? combien de temps ?), s'il parle une ou plusieurs langues étrangères (niveau), qui les lui a apprises, et ainsi de suite.

En réalité, une enquête exhaustive est pratiquement sans fin, et peut rarement être menée à bien en une seule fois. L'ensemble du questionnaire n'est d'ailleurs pas forcément pertinent à chaque cas rencontré, et doit être adapté en fonction des circonstances.

2. La classification des instruments de musique

Répertorier les instruments de musique, les décrire et les classer selon un système cohérent, est devenu une nécessité pour la musicologie tout entière. Il est en effet impératif, compte tenu du nombre immense d'objets en cause, que les spécialistes adoptent un vocabulaire commun et des critères identiques dans leur travail de collecte et de description, permettant des recoupements, des études globales et des synthèses portant sur différentes cultures musicales.

2.1. Les classifications traditionnelles

2.1.1. Les classifications des traditions orales

La démarche taxinomique est très ancienne, en tout cas bien antérieure aux premières spéculations scientifiques occidentales. Elle existe dans les cultures orales, ce qui n'est pas surprenant, car la catégorisation du monde sensible est précisément l'un des traits dominants de la « pensée sauvage ». Il est même probable que les classifications instrumentales, dans ces sociétés, soient plus répandues qu'on ne le croit généralement, mais peu d'attention leur a été consacrée jusqu'à présent[23]. Ainsi, par exemple, les Bassari du Sénégal classent les instruments selon le mode d'ébranlement, les'Aré'aré des îles Salomon, selon le répertoire[24], et les Fali du Cameroun, selon la fonction musicale.

[23] La première étude sur cette question est probablement due à P. van Thiel en Ouganda : "An Attempt to a *Kinyankore* Classification of Musical Instruments", *Review of Ethnology*, 1969/13, p. 1.

[24] H. Zemp, "An Are Classification of Musical Types and Instruments, *Ethnomusicology*, XII/1, 1978, p. 37-67.

2.1.2. Le système chinois

La Chine, peut-être dès le IV^e millénaire avant notre ère, a classé ses instruments selon le matériau dans lequel ils sont fabriqués. Il existe 8 sections correspondant à 8 matières, mais aussi, dans un esprit cosmologique, aux directions dans l'espace, aux saisons, aux éléments, etc. Il s'agit d'un classement plus symbolique qu'acoustique, dans la mesure où un même instrument peut comprendre plusieurs matières. Voici ces huit sections, avec un exemple d'instrument pour chacune :

- che (pierre) : lithophones, comme le carillon de 16 pierres sonores *bianqing* ;
- kin (métal) : cymbales, gongs, cloches (*zhong*), mais aussi les trompettes ;
- hién (soie) : il s'agit évidemment de la matière des cordes vibrantes ; vièles, luths, cithares, par exemple le *qin*, à 7 cordes ;
- chu (bambou) : flûtes, par exemple la flûte traversière *dî* ;
- mu (bois) : idiophones (cf. infra), par exemple l'auge en bois *zhu* ;
- ko (peau) : tambours à membranes, par exemple le *gu* ;
- p'o (calebasse) : par exemple l'orgue à bouche *sheng* ;
- t'u (terre cuite) : par exemple le sifflet globulaire xiun.

2.1.3. Les systèmes indiens

Les Indiens effectuent un classement des instruments selon le mode de mise en vibration. Ils distinguent quatre classes :

- tâta (de *tan*, tendre) : instruments à cordes pincées, comme le *sitâr* ; une sous-catégorie bitâta désigne les cordes frottées, par exemple la vièle *sârangî* ;
- sushira (vent) : instruments soufflés (à vent), par exemple le hautbois *shanâî* ;
- avanaddha (de *ava*, couvrir, et *nah*, attacher) : instruments à membranes, par exemple le tambour *pakhâvaj* ;
- ghana : (de *han*, frapper) : instruments à percussion (autres que les tambours), par exemple les petites cymbales *tâli*.

D'après la théorie, les deux premières classes produisent le chant instrumental, la troisième le colore, et la quatrième le mesure. Un célèbre traité du XIII^e siècle, le *Sangîta Ratnâkara* du musicologue Sârngadeva, propose une autre classification fondée cette fois sur l'utilisation des instruments et leur fonction :

- sushka : instruments qui jouent en solistes ;
- gîtanuga : instruments qui accompagnent le chant ;
- nrityanuga : instruments qui accompagnent la danse ;
- gîta-nrityanuga : instruments qui accompagnent à la fois la danse et le chant.

2.2. La classification Mahillon

Victor-Charles Mahillon (1841-1924) fut nommé conservateur du musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles en 1877. Il entreprit la rédaction du catalogue de la riche collection belge (travail qui devait s'étendre sur plus de quarante années), et comprit rapidement

que le système classificatoire dont il disposait, celui qu'utilisent couramment les musiciens occidentaux, était tout à fait inadapté pour une démarche à la fois historique et géographique. Rappelons que les instruments y sont divisés en trois familles, cordes, vents et percussion ; les cordes se subdivisent selon le mode d'attaque (pincées, frottées, frappées), les vents selon la matière du corps (bois et cuivre, avec les incohérences que l'on sait), et les percussions selon le type (dans un orchestre : timbales, claviers, accessoires). Il imagina donc, à la place, une nouvelle méthode de classement, reposant sur des principes nouveaux, plus rigoureux, et s'inscrivant dans une perspective universelle :

> « Tous les appareils sonores qui ont occupé le génie inventif de l'homme, se rangent en quatre *classes*.
>
> La première, où le son est entretenu par l'élasticité des corps eux-mêmes, est celle des *instruments autophones*.
>
> La deuxième, où le son est dû à la vibration de membranes devenues élastiques par tension, est celle des *instruments à membranes*.
>
> La troisième est celle des *instruments à vent*. Le son y est produit par le mouvement vibratoire de l'air, obtenu à l'aide d'un courant agissant sur des organes spéciaux.
>
> Enfin, la quatrième, basée sur la vibration de cordes, corps filiformes qui, de même que les membranes, ne deviennent élastiques que par tension, est celle des *instruments à cordes*.
>
> Chacune de ces classes se partage en *branches*, qui se distinguent entre elles par le mode d'ébranlement du corps sonore ou par la présence d'un organe sonore spécial et important.
>
> Les branches se divisent à leur tour en *sections*, dont la distinction se fait soit par la structure du corps sonore, soit par la forme de l'appareil destiné à provoquer le mouvement vibratoire, soit par la nature de celui-ci.
>
> Chaque section comprend un nombre plus ou moins grand d'individus ou d'instruments qui ne diffèrent entre eux, quant à la construction, que par quelques détails de forme, ou de maniement.
>
> Lorsque les individus d'une même sections se distinguent suffisamment entre eux pour établir une subdivision, la section est partagée en *sous-sections*.
>
> Le terme de *famille* sera utilisé pour désigner dans les sections ou les sous-sections, un groupe d'instruments construits sur le même type et ne différant entre eux que par la dimension ou le ton. »[25]

Cette classification, la première fondée sur des critères scientifiques, distribue donc les instruments en quatre classes, autophones, instruments à membranes, instruments à vent, et instruments à cordes, selon le principe de mise en vibration de l'air.

Les **autophones** se divisent en trois branches, A. percutés, B. pincés, C. frottés. La branche A se subdivise en deux sections, instruments bruyants et à hauteur déterminée[26], la branche B en trois sections, selon le mode de pincement (avec ou sans plectre, à clavier, à mouvement automatique), et la branche C en trois sections également selon le mode de frottement.

Dans sa première version, la classification de Mahillon ne connaissait des **instruments à membranes** que le mode percuté, d'où une seule branche A divisée en deux sections comme celle des autophones, et trois sous-sections prenant en compte la forme de la caisse ou le nombre de membranes.

---

[25] *Catalogue descriptif et analytique* … , I , p. 3-5 (tableau récapitulatif p. 87-89).

[26] Ce qui ne correspond pas tout à fait à la définition de la section donnée par Mahillon lui-même.

Les **instruments à vent** sont répartis en quatre branches : A. à anche, B. à bouche[27], C. polyphones, à réservoir d'air, et D. à embouchure. Le hautbois indien *shanâî*, par exemple, serait classé ainsi :

Classe III : Instrument à vent
Branche A : Instrument à anche
Section d : Anche double, avec tuyau
Sous-section bb : Tuyau conique

et la flûte chinoise *dî* :

Classe III : Instrument à vent
Branche B : Instrument à bouche
Section c : Bouche transversale
Sous-section aa : Tuyau ouvert

Les **instruments à cordes** sont divisés en 3 branches selon les trois modes d'attaque les plus courants, c'est-à-dire selon que les cordes sont A. frottées, B. pincées, ou C. frappées. Les différentes sections prennent en considération le détail de l'excitation.

Ce système était certes imparfait dans sa première version, parce que conçu dans une optique trop européenne — comme le trahit la part importante faite aux claviers et différents systèmes mécaniques — pour prétendre à l'universalité, mais fut amélioré au fil de la parution des cinq volumes du *Catalogue*. Ainsi, dès la deuxième version[28], apparaissaient les membranes frottées (Classe II, Branche B), et les instruments à vent en forme de récipient (Classe III, Branche B, sous-section cc). De plus, des exemples d'instruments illustraient désormais en regard chaque subdivision.

2.3. La classification Sachs-Hornbostel

Sans l'œuvre de pionnier de Mahillon, les travaux sur la taxinomie de Curt Sachs (1881-1959) et Erich von Hornbostel (1877-1935) n'aurait probablement pas existé sous la forme universellement adoptée que nous connaissons aujourd'hui[29]. C'est en effet sur la base de la division en quatre classes de Mahillon, fondées sur le mode de mise en vibration comme critère principal, que repose ce système. Sachs et Hornbostel ont en outre utilisé la numérotation décimale (*Dewey System*) pour subdiviser à leur tour les différentes catégories. En voici les principales rubriques pour chaque famille[30] :

1. Idiophones[31]
2. Membranophones
3. Cordophones
4. Aérophones

2.3.1. Le classement des idiophones

Les idiophones regroupent les instruments qui produisent le son par leur propre substance solide et élastique, sans le secours de cordes ou de membranes tendues. Ils se divisent en quatre familles, selon le mode d'excitation :

---

[27] Ce que nous appelons « à biseau ».

[28] Volume IV, 1912, p. II-VII. La version définitive parut dans le volume V, en 1922, p. I-VII.

[29] E. von Hornbostel ; C. Sachs, "Systematik der Musikinstrument", *Zeitschrift für Ethnologie*, Berlin, XLVI/4-5, 1914, p. 553-590. Trad. angl. in *Galpin Society Journal*, XIV, 1961, p. 4-29.
Cf. également A. Schaeffner, "Adaptation française de la classification des Professeurs E.M. v. Hornbostel et C. Sachs", *Encyclopédie française*, XVI, 1935, p. 1636-15/16.

[30] Des exemples d'instruments et des explications plus détaillées pour illustrer les principales catégories seront fournis dans les chapitres suivants.

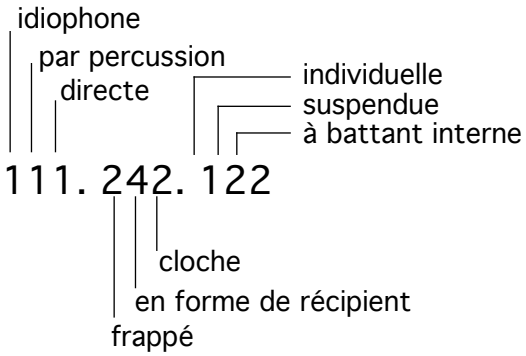
[31] Ce terme remplace celui d'« autophone » dans la classification Mahillon.

11 par percussion
12 par pincement
13 par friction
14 par soufflement

Les idiophones par percussion sont les instruments dont le corps est mis en vibration par un coup frappé soit directement, soit indirectement, si la percussion procède d'un mouvement autre du musicien ; dans ce cas, ces instruments sont conçus pour délivrer un ensemble de sons ou un bruitage continu, sans la précision résultant d'un coup unique. Ils sont divisés selon la modalité de la frappe :

111 percussion directe
    111.1 par entrechoc
    111.2 frappés ou pilonnés
112 frappés indirectement
    112.1 par secouement
    112.2 par raclement
    112.3 par claquement

La division est poursuivie par la prise en compte de la forme, du groupement, et enfin d'autres critères plus spécifiques. Ainsi, une cloche de temple (ou d'église) sera décrite par la suite de chiffres :



Les idiophones par pincement sont distingués selon la disposition de la ou des languettes : 121 dans un cadre, 122 sur une planchette. Les idiophones par friction et par soufflement se répartissent selon la nature de l'objet frictionné, baguettes, plaques ou récipients.

2.3.2. Le classement des membranophones

Le son est produit par une fine membrane tendue. Il existe quatre modes d'attaque :

21 par percussion
22 par pincement
23 par friction
24 par excitation sonore

La première catégorie, de loin la plus fournie, est la famille des tambours. La percussion est directe (211) si le son résulte d'un coup frappé par le musicien, avec ou sans l'aide d'un dispositif spécial (bâton, mailloches, clavier, etc.), ou obtenue par secouement (212) si des objets enfermés dans le tambour, ou attachés à l'extérieur, viennent frapper la peau. Pour la suite, ces deux groupes se divisent de façon identique.

Après le mode d'attaque, c'est la forme du fût ou de la caisse qui sert de critère distinctif. Les tambours existent sous trois formes de base :

211.1 en cuvette (timbales)
211.2 tubulaire
211.3 sur cadre

Les timbales, individuelles (211.11) ou en groupe (211.12) ont une caisse en forme de bol.

La majorité des tambours s'inscrit grosso modo dans une configuration tubulaire, mais avec de sensibles différences de formes. En voici les subdivisions :

211.21 forme cylindrique
211.22 en tonneau
211.23 en double cône
211.24 en sablier
211.25 en tronc de cône
211.26 en gobelet

Pour chaque forme de tambour ainsi définie, sont encore considérés le nombre de peaux, si une extrémité du fût est ou non ouverte, et le groupement des instruments (individuels ou constitués en ensemble).

La caisse des tambours sur cadre présente par définition une longueur inférieure au diamètre de la membrane. Ils ne possèdent pas de poignée (211.31), ou en ont une dans le prolongement du diamètre (211.32).

Les tambours par pincement sont rarissimes (cf. chapitre IV). Pour les tambours à friction, c'est l'agent excitateur qui fonde la première subdivision (231 friction par baguette, 232 friction par cordelette, 233 friction manuelle).

Les membranophones à excitation sonore (24) n'appartiennent pas à la famille des tambours. Ce sont les mirlitons, c'est-à-dire des membranes mises en vibration par le son de la voix (parlée ou chantée). Le mirliton est soit libre (241), soit placé à l'intérieur d'un tube ou d'une boîte (242).

La classification de chacune des quatre grandes classes d'instruments est complétée par une série de suffixes, qui s'ajoutent à la suite de la chaîne numérique primaire (après un tiret) et permet de préciser d'autres critères distinctifs, généralement applicables à l'ensemble de la classe. Pour les membranophones[32], les suffixes détaillent le mode de fixation de la peau :

6 collée
7 clouée
8 lacée
9 cerclée

chaque mode faisant encore l'objet de plusieurs subdivisions.

2.3.3. Le classement des cordophones

Comme leur nom l'indique, il s'agit des instruments dans lesquels le son est produit par la vibration d'une (ou plusieurs) corde tendue entre deux points fixes. Il se répartissent en deux grandes catégories selon leur facture, en cordophones simples et cordophones composés.

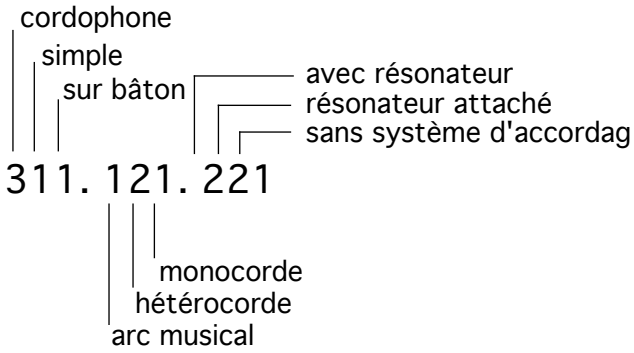
Les cordophones simples (31) consistent seulement en un support pour la corde ; un éventuel résonateur n'en fait pas partie intégrante et peut être détaché sans destruction de l'instrument. Ils constituent la grande famille des cithares, divisée en premier lieu selon la nature du support :

311 cithares sur bâton
312 cithares tubulaires
313 cithares-radeaux
314 cithares sur planche
315 cithares en berceau
316 cithares sur cadre

Le premier groupe comprend les arcs musicaux (311.1), sur bâton flexible, et les cithares véritables (311.2), sur bâton rigide. Les arcs se divisent ensuite selon la nature de leur corde : idiocorde si elle est détachée partiellement du corps même de l'instrument et surélevée par des cales, ou hétérocorde si elle est rapportée au support ; vient ensuite le nombre de cordes (une ou

[32] Les suffixes n'ont pas été mentionnés pour les idiophones, car ils ne concernent pas les instruments ethniques.

plusieurs), l'absence ou la présence de résonateur, et enfin la présence ou l'absence de système d'accordage. Voici, à titre d'exemple, le code d'un spécimen d'instrument très répandu dans les sociétés archaïques, l'arc sur demi-calebasse :



Les cordes des cithares tubulaires sont tendues sur un support voûté, soit un tube entier, comme une section de bambou (312.1), soit un demi-tube (cithare sur gouttière, 312.2).

La cithare-radeau est constituée de plusieurs tubes de roseau liés ensemble à la manière d'un radeau ; elle est idiocorde (313.1) ou hétérocorde (313.2).

Les cithares sur planche présentent plusieurs variantes, outre le type générique (314.1), comme la cithare en terre (314.21) et la harpe-cithare (314.22). Les autres types sont peu nombreux et classés en fonction de la présence éventuelle d'un résonateur.

Les cordophones sont composés (32) lorsque le support des cordes et le résonateur sont organiquement liés, et ne peuvent être séparés sans destruction de l'instrument. Ce groupe se décompose en familles et sous-familles, dont voici les principales ramifications :

321 luths
- 321.1 luths arqués ou pluriarcs
- 321.2 lyres
- 321.3 luths à manche
  - 321.31 à pique, traversant le résonateur
  - 321.32 taillé dans le résonateur ou attaché à lui
  - 321.33 rentrant dans le résonateur

322 harpes
- 322.1 harpes ouvertes
  - 322.11 arquées
  - 322.12 angulaires

323 harpes-luths

Les modes d'attaque entrent dans la classification sous forme de suffixes. C'est pourquoi les vièles n'y apparaissent pas, et sont considérées de ce fait comme des luths à archet. Voici les principaux suffixes :

4 mise en vibration par un marteau ou une batte
5 mise en vibration par les doigts nus
6 mise en vibration au moyen d'un plectre
7 mise en vibration par frottement
- 7.1 avec un archet
- 7.2 avec une roue
- 7.3 avec un ruban

8. mise en vibration au moyen d'un clavier
9. mise en vibration par entraînement mécanique

2.3.4. Le classement des aérophones

Cette catégorie regroupe tous les instruments dans lesquels l'air lui-même est l'agent excitateur. Une première distinction est établie entre aérophones libres et instruments à vent proprement dits.

Dans les premiers (41), l'air vibrant n'est pas enfermé dans le corps d'un instrument qui n'a donc ni tuyau ni résonateur. A partir de là, les subdivisions s'ordonnent en fonction des données de l'acoustique :

411 à déplacement (lame d'épée)
412 à interruption périodique
413 à explosion (arme à feu)

Le deuxième groupe est évidemment de loin le plus important. L'interruption de l'air est assurée soit par un dispositif idiophonique, c'est-à-dire une anche (412.1), soit sans (421.2), dans le cas où l'instrument est en mouvement, rotatif (421.21) à la manière d'une sirène, ou tournoyant (421.22) comme les rhombes.

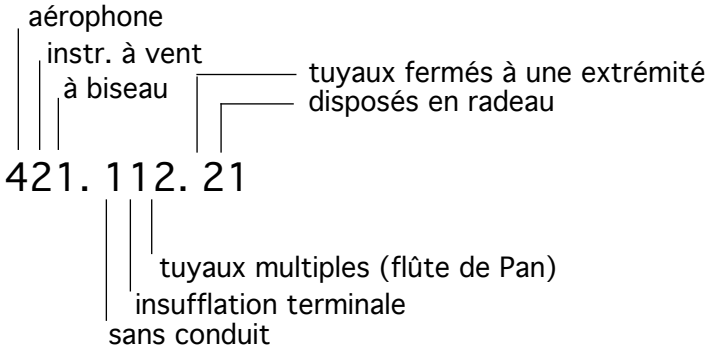
Les aérophones libres à anche se subdivisent principalement en :

412.11 anche battante double
412.12 anche battante simple
412.13 anche libre
412.14 anche en ruban

Avec les instruments à vent proprement dits (42), la classification est plus traditionnelle. Trois groupes sont reconnus, selon le mode d'excitation :

421 instruments à biseau (flûtes)
422 tuyaux à anche
423 anches lippales (trompes)

Les subdivisions sont ensuite très nombreuses. Pour les flûtes, sont pris en compte le type de biseau (421.1 sans conduit, 421.2 avec conduit), la morphologie (flûtes terminales, traversières ou globulaires), le groupement (flûtes simples ou multiples), l'ouverture du tuyau (à une ou aux deux extrémités), et enfin la présence ou l'absence de trous d'intonation. Voici par exemple la codification de la flûte de Pan roumaine, le *naï* :



Les tuyaux à anches se scindent en trois familles : les anches doubles (hautbois, 422.1), les anches simples (clarinettes, 422.2), et les anches libres (par exemple les orgues à bouche, 422.3). Voici à titre d'exemple un extrait de la subdivision des hautbois :

422.1 hautbois
422.11 hautbois simples
422.111 à perce cylindrique
422.111.1 sans trous d'intonation
422.111.2 avec trous d'intonation
422.112 à perce conique
422.12 hautbois multiples

422.121 à perce cylindrique
etc.

Les trompes se divisent en deux familles, dont seule la première (423.1. trompes naturelles, c'est-à-dire sans dispositif extérieur tels que pistons et coulisses pour modifier la hauteur du son) intéresse l'ethnomusicologie. Cette famille se décompose en conques (423.11) et trompes tubulaires (423.12). La distinction entre trompettes et cors apparaît plus loin (numérotés respectivement 423.121.1 et 423.121.2).

Les suffixes disponibles pour la classe des aérophones, moins importants que pour celle des membranophones, signalent notamment un éventuel réservoir d'air (6), les dispositifs de bouchage des trous (7), la présence d'un clavier (8) ou d'un entraînement mécanique (9).

2.3.5. Point de vue critique

Cette classification, on l'aura compris, représente un travail considérable, dont l'utilité pour les chercheurs et collecteurs est évidente. La clarté d'esprit jointe à l'immense culture organologique et ethnomusicologique des auteurs s'y incarne totalement. L'usage du système décimal est par ailleurs très souple et surtout ouvert, car des codes nouveaux peuvent être introduits, le cas échéant, sans perturber l'ordonnancement général.

Néanmoins, certaines critiques ont été adressées, notamment par J. Kunst qui reproche à cette classification un certain manque d'unité d'un groupe à l'autre. Ainsi, remarque-t-il, les idiophones sont classés et subdivisés selon le mode d'attaque, les membranophones en première instance également selon le mode d'attaque, puis selon la forme ; les cordophones sont d'abord scindés en instruments simples et composés, puis classés selon la forme, le mode d'attaque n'intervenant qu'avec les suffixes ; de telles remarques concernent aussi les aérophones[33].

Il est possible d'illustrer le propos de Kunst par un exemple : le code 111 désigne un idiophone par percussion directe, et 211, un membranophone également par percussion directe, ce qui est cohérent. Mais l'ajout d'une unité pour le premier précise la frappe (111.1 par entrechoc), alors qu'elle décrit pour le second la forme de la caisse (112.1 timbales). Plus gênant, puisque cette fois au sein d'une même classe, le 7e chiffre de la séquence 311.121.1 (arc musical mono-hétérocorde, cf. supra) signale l'absence d'un résonateur, alors que le même chiffre dans cette autre séquence — pourtant voisine — 311.122.1 (arc musical poly-hétérocorde) renseigne sur le dispositif d'accordage.

Sachs et Hornbostel, conscients de ce manque d'homogénéité, avaient par avance répondu à ces justes critiques, expliquant en substance qu'ils préféraient conserver à chaque groupe sa spécificité et opérer son classement en conséquence, fût-ce au détriment de la coordination générale[34].

D'autres critiques de détail pourraient aussi être formulées, concernant notamment quelques omissions : pour les flûtes terminales, par exemple, la tenue, droite ou oblique, n'est pas prise en considération ; même carence pour le mode d'insufflation, ce qui conduit à ignorer les flûtes nasales. Il manque également des renseignements très précieux sur les tambours, par exemple si leur hauteur est identifiable ou non, si elle peut être modulée en cours de jeu, etc.[35]

2.4. La classification Schaeffner

D'une façon générale, la véritable critique qui peut être retenue à l'encontre du système Sachs-Hornbostel, est que celui-ci met plus souvent l'accent sur la forme et l'apparence d'un instrument que sur ses composantes acoustiques, qui déterminent son timbre et sa sonorité. C'est sur cette constatation que repose la classification d'André Schaeffner (1895-1980) :

---

[33] *Ethno-musicology*, *op. cit*, p. 58.

[34] "Systematik der Musikinstrument", *art. cit.*, p. 558.

[35] Cf. § 3, ainsi que les informations pouvant être collectées sur les instruments par le questionnaire fourni au début de ce chapitre.

> « *Il ne nous [semble pas] qu'une classification qui s'appuie plus ou moins sur des différences de modes de vibration selon les instruments, soit appelée à répondre aux méthodes les plus strictes de l'ethnologie et de la préhistoire. Nous croyons que le classement devrait s'effectuer avec des éléments de caractère immédiatement appréciable […] Or, quoi de plus facile à préciser que la matière même du corps qui est, à l'origine, mis en vibration, indépendamment du procédé ou des procédés employés pour le faire vibrer, ainsi que des dispositifs annexes pour en rendre le son, par exemple, plus intense ? Et de cette matière du premier corps vibrant, (pierre, bois, os, métal, air, etc.), n'émane-t-il point la qualité même du* timbre *propre à chaque instrument ou à chaque famille d'instruments, de sorte qu'une classification fondée sur le choix de cette matière, de ce timbre distinguerait mieux à quelles nuances d'ordre sensoriel répond la diversité instrumentale ? Si un résonateur ou une sourdine paraissent susceptibles non pas tant d'augmenter ou de diminuer l'intensité des sons d'un instrument que d'en modifier le timbre essentiel, il n'en est que plus nécessaire de saisir celui-ci tel que le recèle et l'émet le corps qui est touché en premier, et d'y inscrire le premier terme d'une classification.* »[36]

Partant des principes si clairement énoncés dans ce texte et rompant avec ses prédécesseurs, Schaeffner répartit l'ensemble des instruments en deux catégories qui se subdivisent à leur tour, en première instance de la façon suivante :

I Instruments à corps solide vibrant
- A. Corps solide, non susceptible de tension
- B. Corps solide, flexible
- C. Corps solide, susceptible de tension

II Instruments à air vibrant
- A. Air ambiant
- B. Cavité libre
- C. Instruments dits à vent

La catégorie I A est ensuite ordonnée d'abord selon la matière du corps vibrant, puis d'après la nature et la forme :

Bois (I. plein ; II. évidé)
- a) bâton — I. plein
- b) lame
- c) plaque
- d) tuyau — II. évidé
- e) coque

Métal (I. plein ; II. évasé ou tubulé)
- a) tige ou anneau — I. plein
- b) lame
- c) plaque
- d) tuyau — II. évasé ou tubulé
- e) coque ou vase

Pierre
- a) bloc
- c) plaque

[36] "Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique", *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, n° 1, janvier 1931, p. 21-22.

Os
a) bâton
d) tuyau
c) boîte
Coquille
Corne, test

Chaque rubrique est ensuite détaillée en fonction du mode d'excitation. Par exemple, les lames de bois peuvent être percutées seules ou en jeu (xylophones), raclées contre une roue ou un moyeu denté (crécelle), ou en paire entrechoquée (cliquettes).

Les corps solides flexibles sont en bois, en métal ou en os ; pleins, ils se présentent sous forme de tiges ou lamelles, de lames ou de plaques ; évidés, sous la forme de tuyaux à langue découpée ou de coques à lamelle taillée.

Les corps solides susceptibles de tension sont d'une part les cordes qui peuvent être des tiges (de rotin, lianes), des lanières d'écorce détachées partiellement du corps de l'instrument et surélevées, ou des cordes rapportées, et d'autre part les membranes.

Les instruments à air ambiant rendent un son par sillage (rhombe), ou par courant d'air saccadé, avec ou sans anche (accordéon, sirène). Les cavités libres sont des résonateurs frappés (tambour de terre, pot-tambour). Quant aux instruments à vent, ils sont subdivisés comme dans la classification Sachs-Hornbostel.

Le travail de Schaeffner est intellectuellement satisfaisant, et les catégories définies logiques, cohérentes, et effectivement proches du son musical. Mais, en dehors des grandes divisions, tout à fait originales, sa classification apparaît dans le détail davantage comme la description d'un grand nombre d'instruments ou de procédés sonores en tous genres que comme une réelle taxinomie, offrant des cadres préétablis et proposant une terminologie précise et systématique. L'intention de l'auteur n'a visiblement pas été d'organiser des rubriques et sous-rubriques permettant de définir et répertorier un instrument quelconque, mais plutôt d'analyser de façon exemplaire un vaste corpus représentatif de l'imagination humaine en matière organologique. C'est sans doute la raison principale de l'insuccès de la classification Schaeffner dans la pratique.

2.5. Perspectives actuelles

Dans les classifications organologiques que nous venons d'examiner, l'instrument est considéré hors de son contexte fonctionnel, comme isolé chimiquement de sa fonction musicale. Le plus souvent, l'exécutant n'est pas intégré à la description, de sorte que ni la tenue de l'instrument, ni la position du musicien, ni les techniques de jeu, ni d'autres précieux renseignements d'ordre organologique ou ethnographique n'apparaissent dans les différentes rubriques.

Hans Heinz Dräger, un élève de Sachs, estimait que l'identification d'un instrument de musique ne pouvait être conclue de façon satisfaisante sans la prise en considération d'un certain nombre de données relevant non seulement de sa structure physique, de son aspect extérieur, mais encore de sa fonction musicale et de ses rapports avec la physiologie humaine, ainsi que de ses caractéristiques acoustiques. Il traça les bases d'une nouvelle méthode[37], en développant et amplifiant les idées de Mahillon, Sachs et Hornbostel. Les recherches de Mantle Hood (cf. infra) s'inscrivent dans la même direction, et réintroduisent l'ethnologie au sens large dans la taxinomie instrumentale. Désormais, la structure d'un instrument en tant que machine sonore doit être considérée comme un aspect parmi d'autres, au sein d'un vaste champ de relations croisées.

Sur le plan matériel, de nouvelles technologies ont été introduites, sous l'impulsion de W. P. Malm[38], comme par exemple la création de banques de données sur ordinateur, ou, plus récemment, la technique de l'holographie, qui permet, grâce au rayon laser, de stocker les images d'instruments

[37] *Prinzip einer Systmatik der Musikinstrumente*, Kassel, 1948.
[38] "A Computer Aid in Musical Instrument Research", *Festschrift to Ernst Emsheimer*, Stockholm, 1974.

en trois dimensions. Il est clair que ces apports constituent non seulement une aide importante pour tous les ethnomusicologues, mais influencent et conditionnent largement les recherches actuelles.

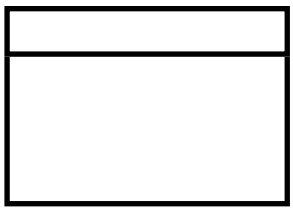
3. L'organogramme de Mantle Hood

Deux questions fondamentales sont à la base de la démarche de Mantle Hood en matière d'organologie : quelles informations spécifiques pouvons-nous tirer d'un instrument de musique ? quelle est la forme la plus adéquate pour tirer parti de ces informations ?

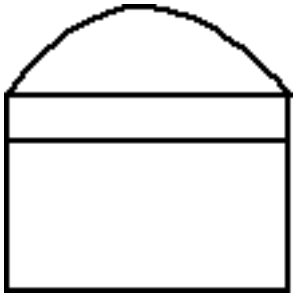
En réponse à ces questions, M. Hood propose une solution originale, un protocole descriptif fondé sur les principes de la classification Sachs-Hornbostel, mais beaucoup plus détaillé, et exprimé sous la forme d'un schéma qu'il appelle « organogramme »[39]. Ce schéma se constitue, à la manière d'un idéogramme, au fur et à mesure de l'analyse par toute une série de symboles qui se surajoutent à la structure de départ.

Afin d'illustrer son propos, l'auteur propose la description d'une paire de tambours imaginaires sous la forme d'un organogramme.

Le rectangle horizontal indique la classe des membranophones. (C'est un carré pour les idiophones, un rectangle vertical pour les cordophones, et un cercle pour les aérophones).

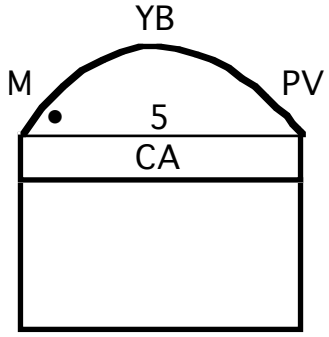


La ligne au-dessus signifie que l'intérieur du fût est cylindrique,

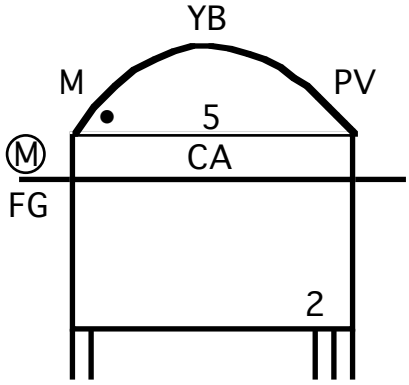


et la courbe supérieure que la forme extérieure est en tonneau. Il arrive en effet que les formes intérieure et extérieure ne soient pas identiques ; cela ne se voit pas de façon immédiate, mais n'en est pas moins déterminant pour la sonorité du tambour.

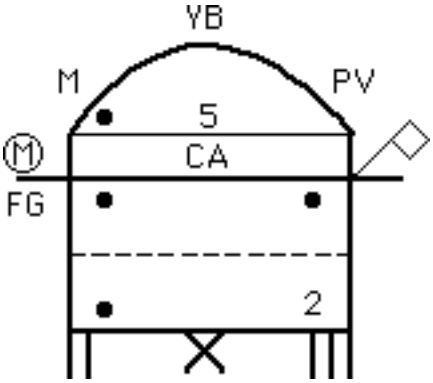
[39] *The Ethnomusicologist*, *op. cit*, p. 123-196.



En lisant de gauche à droite, nous apprenons que le tambour est accordé avec un M (arteau), que son laçage est en Y avec des B (locs) d'accordage, qu'il est accordé sur une hauteur P (récise), V (ariable) en cours de jeu. La peau est attachée à la caisse par un C (erclage) en A (nneau). Le chiffre 5 fait référence à une échelle graduée de 1 à 10 et inspirée de la classification chinoise, indiquant le matériau de construction du fût : 1, calebasse ; 2, terre cuite ; 3, peau ; 4, plastique ; 5, bois ; 6, bambou ; 7, os ; 8, verre ; 9, pierre ; 10, métal.

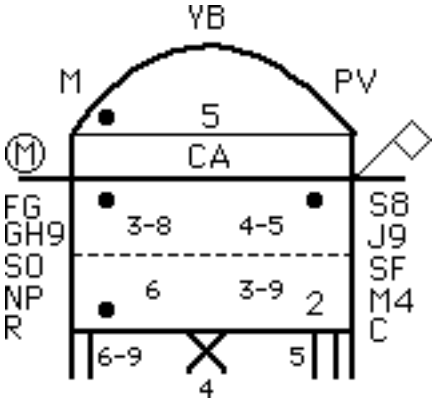


Les traits horizontaux, en haut du rectangle de départ, indiquent que le tambour présente deux faces ; les traits verticaux, à la base, que la face gauche (pour le joueur) est composée de deux peaux, la face droite, de trois peaux. Le chiffre 2 signifie que ce tambour à deux faces est toujours joué par paire, et que cette paire consiste en un couple M (âle) et F (emelle), ce dernier étant le plus G (rave). Le cercle autour du M indique que ces tambours ne peuvent être joués que par les hommes.



À l'intérieur du rectangle principal, les • nous apprennent que les tambours sont joués des deux mains et du talon du pied gauche avec effets de variations de hauteur. Au-dessus, le signe oblique se décompose en un trait signifiant que la main droite tient une baguette qui peut parfois frapper la caisse (ce qu'indique le petit carré, symbole des idiophones). Ceci est valable pour les deux tambours puisque le signe M ou F n'apparaît pas dans le carré. La ligne pointillée montre que le

tambour est joué en position horizontale, placé en travers des genoux du joueur (symbole en croix à la base).



Les valeurs situées à l'intérieur du rectangle principal font référence à quatre échelles de valeur, graduées de 1 à 10, respectivement de gauche à droite et de haut en bas :

Intensité, mesurée en décibels et graduée de 1 à 120, par tranches de 12 dB (du *pianissimo* au *fortissimo*) ;

Hauteur, sur une échelle de dix octaves, de 16 à 16 384 Hz, (de l'extrême grave à l'extrême aigu) ;

Densité spectrale, allant du spectre pauvre, quasi sinusoïdal comme celui du sifflet (1), au spectre de bruit, très riche en partiels, comme celui de la cymbale (10) ; entre ces extrêmes, il faut s'appuyer sur la spectrographie, et cette appréciation, dans l'état actuel de nos connaissances, reste en partie subjective ;

Densité rythmique, de 1 à 600 coups par minute, réparties en dix échelons de 60.

Ces valeurs peuvent être mesurées après enregistrement en laboratoire ou, sur le terrain, directement appréciées à l'oreille avec un peu d'expérience (dans ce cas, la précision n'est qu'indicative).

La colonne de symboles, à gauche, signifie que la paire de tambours est associée à un G (roupe) de H (aut) statut social, évalué sur une échelle de 1 à 10 ; les deux instruments S (ymbolisent) l'âme d'une personne, d'un animal ou d'un arbre, et sont honorés par des O (ffrandes) ; ils possèdent des N (oms) propres et un P (ouvoir) magique ; il existe un R (ituel) lors de leur fabrication.

Les symboles du côté droit apprennent que la S (ociété) accorde une valeur élevée (8) à ces tambours, que le J (oueur) les estime encore plus (9), et qu'il existe un S (tatut) particulier pour le F (abriquant) ; la valeur M (onétaire) des tambours est de 4, comparée aux autres instruments, et ils sont indispensables dans le C (ycle) de la vie humaine.

Les nombres figurant sous le rectangle font référence (toujours sur une échelle graduée de 1 à 10) à la Technique décorative des tambours (gravés, ciselés, sculptés…), à la Finition (peinture, laque, dorure…), et la Typologie des motifs (arêtes de poisson, croisillons, arabesques, svastikas, animaux, végétaux, hommes…)

La somme d'informations concentrée dans l'organogramme est considérable, par rapport à ce que peuvent fournir les autres systèmes classificatoires. La paire de tambours imaginée par M. Hood aurait le code 211.212.2-92 (membranophone ; par percussion ; directe ; tubulaire ; cylindrique ; à deux faces ; groupés en ensemble ; membrane cerclée ; par un anneau). Rien n'empêche d'ailleurs d'utiliser conjointement les deux systèmes de représentation.

BIBLIOGRAPHIE

BAINES (A.) éd., *Musical Instruments through the Ages*, Londres, Penguin Books, [2]1966, réimp. 1976.
Un classique, qui ne concerne pas uniquement les instruments ethniques.

BUCHNER (A.), *Les instruments de musique populaire*, trad. fr. Paris, Gründ, 1969.
Photographies nombreuses et intéressantes.

BUCHNER (A.), *Encyclopédie des Instruments de musique*, trad. fr. Paris, Gründ, 1980.
Riche documentation iconographique, terminologie souvent fautive, due probablement à une mauvaise traduction française.

DIAGRAM GROUP, *Les instruments de musique du monde entier*, trad. fr. Paris, Albin Michel, 1978.
Essentiellement des dessins, plus de 4 000 (souvent plus lisibles que les photos) dont une grande partie consacrée aux instruments ethniques ; bon texte, malgré quelques erreurs de traduction.

DOURNON (G.), *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels*, Paris, Les Presses de l'Unesco, 1981.
Introduction à la muséographie ethnologique ; nombreux conseils pratiques pour la collecte, excellente introduction à la recherche sur le terrain.

KARTOMI (M.-J.), *On Concepts and Classification of Musical Instruments*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

MlCHELS (U.), *Guide Illustré de la Musique*, trad. fr. Paris, Fayard, 1988.
Le chapitre consacré à l'organologie présente les instruments selon la classification Sachs-Hornbostel.

The New Grove Dictionary of Musical Instruments, 3 vol., Londres, Macmillan Press, 1984.
Le plus important ouvrage consacré à ce jour aux instruments de musique. Un monument.

SACHS (C.), *The History of Musical Instruments*, New York, W.W. Norton & Company, 1940.
Écrit par l'un des pères de l'ethnomusicologie ; 12 chapitres sont consacrés aux instruments extra-européens.

SCHAEFFNER (A.), *Origine des instruments de musique*, Paris, Mouton, 1936, rééd. Paris 1994, avec un index réalisé par N. Cousin et G. Léothaud.
Expose une perspective évolutionniste, à partir des travaux de Curt Sachs.

TRANCHEFORT (F.R.), *Les instruments de musique dans le monde*, 2 vol., Paris, Éd. du Seuil, coll. Points Musique, 1980.
Bon petit manuel de vulgarisation, mais comportant des erreurs.

DISCOGRAPHIE

La plupart des disques de musique traditionnelle permettent d'entendre des instruments nombreux et variés, qui, dans les grandes collections, sont souvent bien décrits et photographiés. Il est donc indispensable, pour ce chapitre, de se reporter à l'Orientation discographique. Voici néanmoins quelques références complémentaires d'enregistrements spécialement consacrés aux instruments de musique traditionnels ou qui présentent pour leur étude un intérêt particulier :

Instruments de musique de monde (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274675)

Musique du monde islamique (Tangent TGS 131-6, 1976)

vol.1 : Voix humaines

vol.2 : Luths

vol.3 : Instruments à cordes

vol.4 : Flûtes et trompettes

vol.5 : Instruments à anche et cornemuses

vol.6 : Tambours et rythmes

Les instruments de musique populaire en Suisse (Claves D 8012-13, 1980)

Music from Rwanda (Anthology of African Music, Bärenreiter Musicaphon, BM 30 L 2302)

Zulu, Swazi et Xhosa (Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren et la Belgische Radio, vol. 3)

Lunada-Zaïre (Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren et la Belgische Radio, vol. 10)

République Centrafricaine/Musique de xylophones (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274932, 1991)

The Music of some Indian Tribes of Colombia (British Institute of Recorded Sound, MC 1-3, 1972)

CHAPITRE III

LES IDIOPHONES

Dans ce chapitre (ainsi que les trois suivants), les instruments de musique sont présentés et décrits en respectant les grandes lignes de la classification Sachs-Hornbostel. Toutefois, les rubriques n'en seront pas suivies rigoureusement point par point pour ne pas alourdir la présentation et mettre davantage l'accent sur les familles instrumentales.

La classe des idiophones regroupe, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, tous les instruments qui « sonnent par eux-mêmes », c'est-à-dire dont la matière qui les compose est directement mise en vibration grâce à sa propre élasticité. Ce sont les instruments les plus anciens, selon toute vraisemblance dérivés des gestes les plus simples.

1. Idiophones par percussion

Les pilons font partie des instruments universels. Il est possible de distinguer deux types de pilonnement : soit le son provient de l'objet pilonné, soit principalement du pilon lui-même.

1.1. Idiophones pilonnés

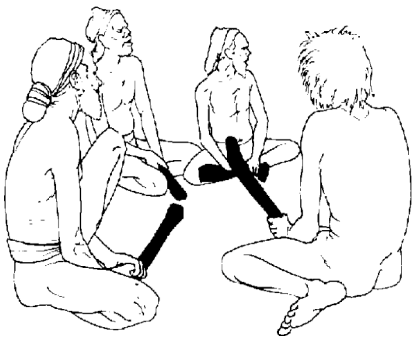


Fig. 1 : idiophones par pilonnement

Chez les Aborigènes d'Australie, un simple bâton ramassé peut servir à battre un rythme sur le sol (fig. 1). Outre le frappement du corps, un autre exemple, lui aussi parmi les plus archaïques, est le piétinement, le martèlement des pieds sur le sol. Le son peut être amplifié par l'aménagement d'une fosse recouverte d'une plaque d'écorce (Océanie), ou une planche courbe retournée et posée à même le sol (Nouvelles-Hébrides, fig. 2) ; un arbre creux surélevé par des supports (*dyadiko* amazonien) rend également plus sonores les battements des pieds.

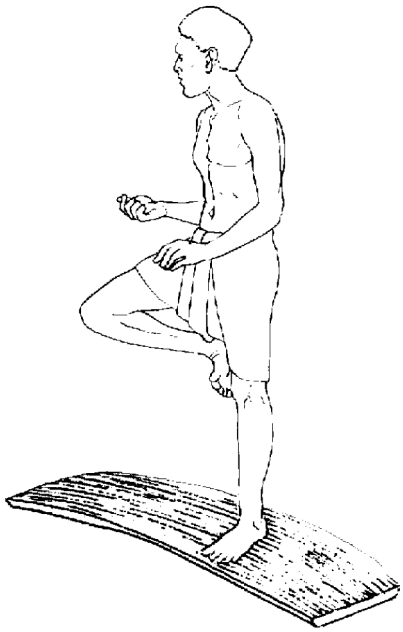


Fig. 2 : planche piétinée

1.2. Idiophones pilonnants

Le bâton de rythme, souvent creux, parfois rempli d'objets bruissants, est très répandu en Océanie où il est lié au rituel, tandis que les bambous servant au pilonnage du taro, du mil ou du maïs dans les pays tropicaux engendrent un rythme exploité dans les musiques accompagnant le travail.

Les pilons spécifiquement musicaux sont généralement des bambous d'inégales longueurs dont le choc, sur le sol ou sur une caisse de résonance, donne des hauteurs différentes. Les'Aré'aré des îles Salomon exploitent parfaitement ces possibilités dans des ensembles de « bambous de sol », appelés*'au ni mako* : les tuyaux varient de 0,20 m à 1,40 m, et chaque exécutant tient verticalement dans ses mains plusieurs bambous avec lesquels il frappe tour à tour une pierre, selon les impératifs de la mélodie et du rythme, créant ainsi une véritable polyphonie.

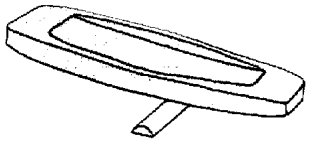


Fig. 3 : *papa hehi*

Les chaussures hawaïennes (*papa hehi*, fig. 3), sorte de planchettes de pied (proches des claquettes américaines) ou les danses des sabots des campagnes européennes, qui perfectionnent le piétinement par un dispositif sonore ajouté aux pieds, appartiennent de ce fait autant à la catégorie des idiophones pilonnants qu'à celle des idiophones pilonnés.

1.3. Idiophones percutés

1.3.1. Instruments simples

Le percuteur peut être une batte, une baguette, ou un battant, libre ou attaché. Certains instruments sont de facture simple ou rudimentaire — mais pas forcément la façon d'en jouer ni le résultat produit — d'autres très élaborés et impliquant une haute technicité dans leur fabrication.

Les premiers consistent en une bûche posée au-dessus d'une fosse creusée dans la terre, une lame de bois fixée sur une calebasse évidée qui sert de résonateur (Afrique, fig. 4), ou une planchette tenue à la main (par exemple le *phách* vietnamien).

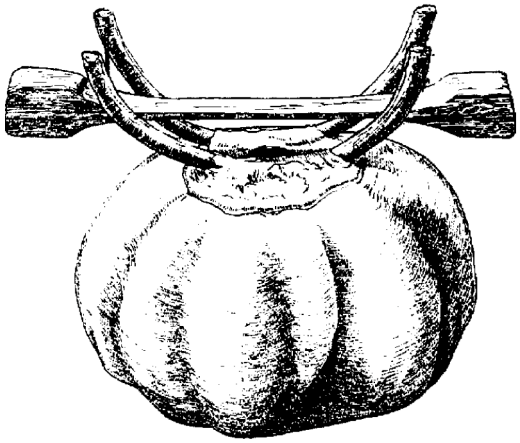


Fig. 4 : barre à percussion (Zambie)

Cela peut être encore un tronc d'arbre, évidé à travers une fente dont les lèvres, d'inégale épaisseur, produisent des hauteurs différentes, comme par exemple le *pahu* des Maoris (fig. 5) ou le *linga* centrafricain.

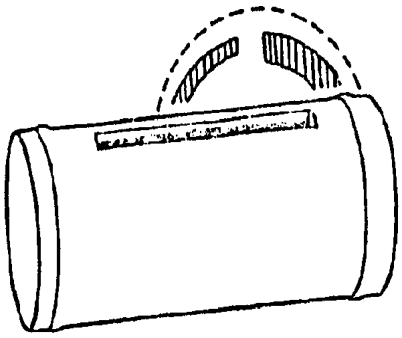


Fig. 5 : pahu

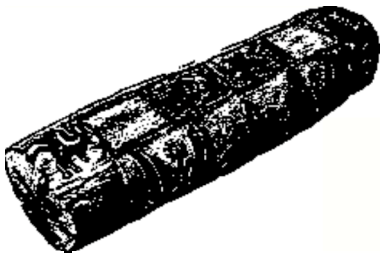


Fig. 6 : teponaxtli

Ces tambours à fente, en Afrique centrale, servent à transmettre des messages, les différentes hauteurs obtenues correspondant aux tons de la langue[40]. Ce type de tambour peut comporter des languettes vibrantes incisées, comme le *teponaxtli* aztèque (fig. 6), qui survit aujourd'hui en Amérique centrale ; certains sont très décorés, comme le *mokugyo* en forme de poisson des temples bouddhiques japonais (fig. 7).

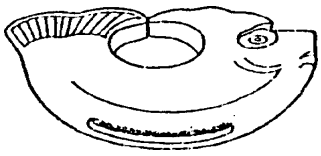


Fig. 7 : mokugyo

Au lieu d'être percutés, certains tambours à fente de petite taille sont parfois raclés avec une baguette.

[40] Cf. chap. VII § 1.5.

1.3.2. Instruments composés

Les idiophones frappés peuvent être composés, et constituer alors des jeux accordés, dont la matière varie, et est déterminante pour la sonorité. La pierre est utilisée probablement depuis le néolithique (*khánh* vietnamien) : si les touches sont posées à plat, le plus souvent à même le sol éventuellement creusé, c'est un lithophone, dont les lames sont souvent frappées avec d'autres pierres ; c'est un phonolithe si elles sont suspendues à un cadre pour constituer un carillon (surtout en Chine, par exemple le *bian-k'ing*, fig. 8). L'un des plus anciens instruments connus fut découvert au Vietnam central en 1949 par G. Condominas. C'est un lithophone à 11 lames taillées donnant des hauteurs déterminées (exposé aujourd'hui au Musée de l'Homme à Paris).

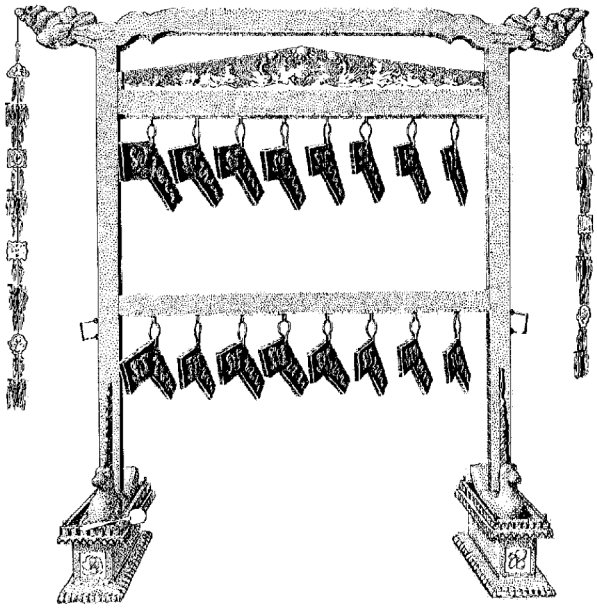


Fig. 8 : bian-k'ing

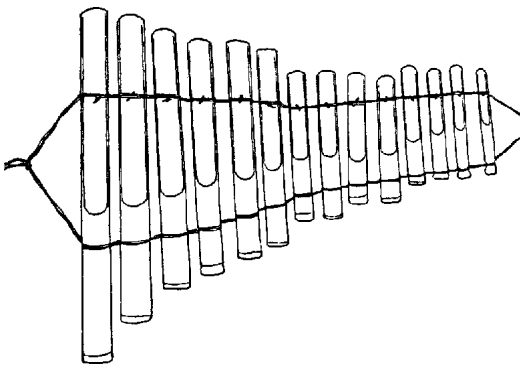


Fig. 9 : xylophone sur cuisse

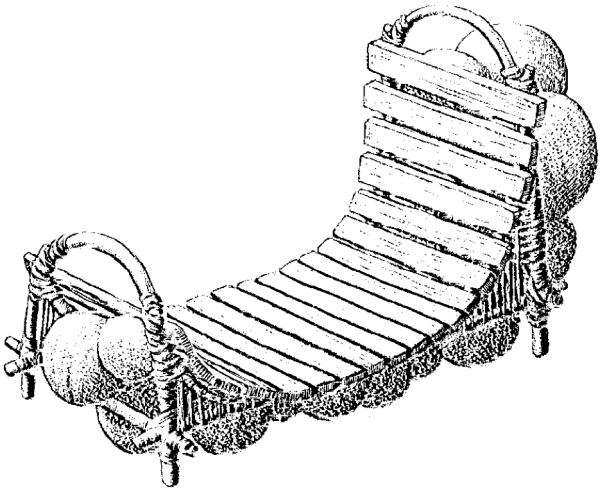


Fig. 10 : xylophone à résonateur

Les xylophones, en bois ou en bambou, sont nombreux en Afrique : les touches sont posées à même le sol, sur une fosse creusée spécialement, (plus rarement sur les genoux, fig. 9) ou, beaucoup plus fréquemment, sur un cadre (par exemple le *dimba* congolais, le *kalamba*

centrafricain ou le *bala* des Malinké de Guinée[41]) ; chaque lame est en général munie d'un résonateur, une calebasse ou une courge évidée (fig. 10). La sonorité particulière de ces instruments provient du mirliton, une fine membrane d'origine végétale ou animale recouvrant une petite ouverture pratiquée dans chacun des résonateurs.

Les xylophones sont également très répandus dans la péninsule du Sud-Est asiatique, (par exemple le *roneat ek* cambodgien à 21 touches de bambou sans résonateurs, fig. 99), et en Amérique centrale sous la forme du *marimba*, introduit au XVI^e^ siècle par les esclaves africains.

Les métallophones sont particulièrement élaborés en Asie du Sud-Est, tels les *gender* indonésiens, soigneusement accordés, et dont chaque lame est fixée au-dessus d'un tube de bambou de même fréquence pour en prolonger la sonorité, comme pour un vibraphone moderne (cf. chapitre VIII).

Le verre (cristallophones) est rarement utilisé ; par exemple le *jâla-târanga* indien, consiste en un ensemble de bols de porcelaine, accordés par la plus ou moins grande quantité d'eau dont ils sont remplis, et frappés par deux baguettes.

1.3.3. Les gongs

Probablement originaires de Chine, ce sont des disques métalliques plats, renflés, ou à mamelon central. Ils doivent être frappés en leur centre pour produire le maximum d'intensité, le son décroissant vers les bords. Suspendus à un portique souvent très ouvragé, leur taille va de 10 cm dans le carillon *yün-lo* chinois à plus d'un mètre avec le *gong ageng* de Java. Les gongs bulbés à bords profonds et à hauteur déterminée peuvent s'insérer dans un cadre (fig. 11) comme en Asie du Sud-Est, et constituer de véritables instruments mélodiques (par exemple le *reong* balinais ou le *bonang* javanais).

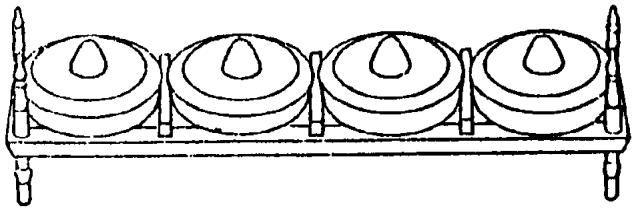


Fig. 11 : jeu de gongs bulbés

1.3.4. Les cloches

Elles diffèrent des gongs non seulement par leur forme, mais parce que le maximum de vibration est obtenu sur les bords, le centre (vertex) restant silencieux. Il existe des cloches dont le battant externe est parfois de très grande taille, comme les poutres actionnées par une corde, à la manière d'un bélier, dans les temples japonais ; le battant interne, simple ou multiple, peut également être sphérique et laissé libre dans la cloche alors fermée (cloches à pelote précolombiennes par exemple).

[41] Le « balafon », synonyme pour beaucoup de « xylophone africain », est en réalité un terme malinké signifiant « joueur de bala ». Cette erreur de terminologie a été répandue en France d'abord par les milieux coloniaux, puis relayée par beaucoup d'Africains, qui nomment ainsi leurs propres instruments croyant qu'il s'agit d'un mot français…

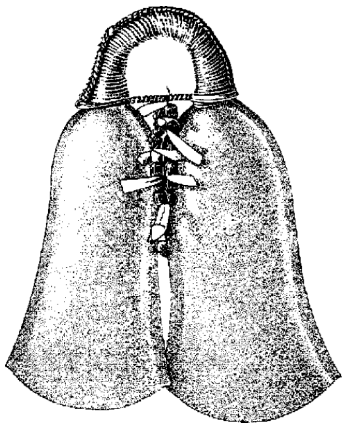


Fig. 12 : cloche métallique (Afrique)

Leur taille est très variable, et les matériaux les plus fréquents sont les alliages à base de bronze (Asie), le fer, le bois et autres matières végétales (Afrique noire, fig. 12).

1.4. Idiophones par entrechoc

Ce sont des objets de même nature frappés l'un contre l'autre. Ils se tiennent chacun dans une main, entre les doigts s'ils sont de petite taille, ou dans une seule main s'ils sont fixés à un manche.

1.4.1. Cliquettes

Les plus simples sont deux baguettes de bois ou deux coques de fruit évidées ; l'os, l'ivoire, la pierre, les pièces de monnaie ou les cuillères (*kemanak* balinais, fig. 13) sont également utilisés. Les castagnettes, en bois ou en métal, sont très répandues. Si les cliquettes sont articulées par une charnière, elles prennent le nom de claquettes : par exemple le *va-letk-yot* birman, deux cymbalettes insérées entre les deux moitiés d'un bambou partiellement fendu dans le sens de la longueur.

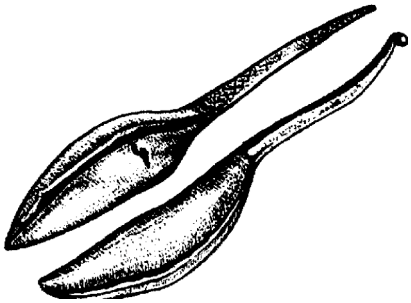


Fig. 13 : kemanak

1.4.2. Cymbales

D'origine asiatique, très prisées dans l'Antiquité, les cymbales sont des disques métalliques plus ou moins concaves, frappés ou frottés l'un contre l'autre. La composition de leur alliage et le volume de leur dôme central déterminent leur sonorité : dans l'orchestre monastique tibétain, les *sil-sñan*, moins lourdes et moins épaisses que les *rol-mo*, à la bosse plus petite, ont un son plus clair et plus léger. Certaines cymbales ne dépassent pas quelques centimètres de diamètre, et ont un son aigu et cristallin (*sing* du Laos).

1.5. Idiophones par secouement

1.5.1. Sonnailles

Cette famille regroupe tous les assemblages d'objets bruissants liés les uns aux autres : coquillages, graines, pièces de monnaie, anneaux, fragments de corne, d'os ou de carapace, sont attachés ensemble par une ficelle ou une chaînette (fig. 14).

Fig. 14 : sonnailles

Les sonnailles peuvent être tenues à la main, mais sont bien plus souvent fixées au cou, aux poignets, à la taille ou aux chevilles des danseurs (par exemple les *ghunghura* indiennes), ce qui est une façon de sonoriser le mouvement. Elles sont parfois cousues sur un vêtement (chamans sibériens), ou ornent une coiffure. Elles peuvent encore s'attacher à un instrument de musique, auquel elles surajoutent leur bruissement caractéristique (très fréquent en Afrique noire).

1.5.2. Sistres

Ils sont composés d'une série de rondelles métalliques ou végétales cliquetantes enfilées sur une ou plusieurs tiges, elles-mêmes maintenues dans un cadre muni ou non de poignée (fig. 15). Dans les églises coptes d'Éthiopie, le sistre *tsnasin* remplace les clochettes.

Fig. 15 : sistres

1.5.3. Hochets

Ils sont constitués d'une enveloppe fermée résonnant par l'effet de grenaille ou de petits objets contenus à l'intérieur (contrairement aux sonnailles, où les éléments bruissants ne sont pas enfermés). Cette enveloppe est faite de matières très diverses : végétale — calebasse, écorce de fruits, bois, mais aussi vannerie (fig. 16), comme en Amérique du Sud ; minérale — argile (surtout en Amérique précolombienne), fer, bronze ; animale — cuir ou peau (Amérindiens), ivoire (Afrique).

Les hochets sont universellement répandus et de formes variées : sphériques, tubulaires, en anneau, simples ou multiples, décorés ou sculptés en forme humaine ou animale, etc. Ils sont souvent liés aux rituels, particulièrement en Amérique du Nord.

Le grelot est un hochet qui ne contient qu'un seul élément bruissant. Il existe rarement seul, mais constitue des ensembles, et s'intègre aux sonnailles.

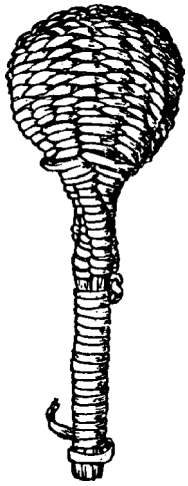


Fig. 16 : hochet

1.6. Idiophones par raclement

Également appelés stridulateurs, leur corps comporte une série d'encoches ou d'entailles transversales, destinées à être raclées par un objet rigide. Leur origine remonte au paléolithique.

Les instruments les plus courants sont les râpes, les racles en os ou en bois, et les bâtons à encoches (fig. 17), qui peuvent être fixés sur un résonateur (par exemple le *raspador* mexicain). Parfois, c'est la surface du résonateur lui-même qui comporte des encoches, comme dans le *guiro* cubain.

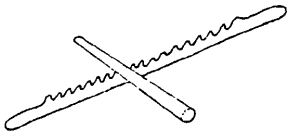


Fig. 17 : racle

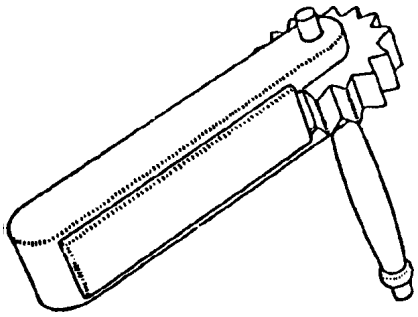


Fig. 18 : crécelle

Certaines racles sont de grande taille, comme le *yü* chinois, en forme de tigre couché, dont on frotte l'échine striée. La crécelle (fig. 18) utilise une roue dentée sur un axe, autour de laquelle tourne une languette de bois assujettie à un cadre ; elle est très répandue en Europe centrale. Des entailles sont quelquefois pratiquées sur le corps d'instruments d'autres familles, comme les tambours (*zarb* iranien) ou les arcs musicaux, pour en accroître les possibilités sonores.

2. Idiophones par pincement

Appelés parfois lamellophones ou linguaphones, le son y est produit par la flexion — au moyen des doigts — et la détente d'une languette flexible métallique ou végétale. Les lamellophones sont peu sonores, et produisent une musique plutôt intime. Il en existe 2 types, les guimbardes et les sanzas.

2.1. Les guimbardes

Le modèle le plus courant se compose d'une languette métallique fixée à un cadre en fer forgé que l'on place contre les dents entrouvertes afin d'utiliser la cavité buccale comme caisse de résonance. L'instrument est tenu de la main gauche, la main droite pinçant la lame. Ce type de guimbardes, utilisant une languette rapportée, s'appelle hétéroglotte. C'est le plus récent mais aussi le plus répandu, surtout en Europe et en Asie (fig. 19).

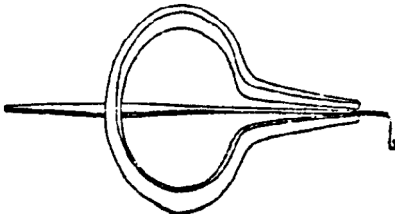


Fig. 19 : guimbarde hétéroglotte

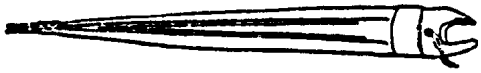


Fig. 20 : guimbarde idioglotte

Il existe également des guimbardes dites idioglottes, le plus souvent en bambou, dans lesquelles la languette est directement découpée et partiellement détachée du cadre (fig. 20) ; ce n'est alors plus le doigt qui la met en vibration, mais une cordelette de traction dont elle est solidaire et sur laquelle le joueur tire périodiquement. Ce genre d'instruments se rencontre fréquemment en Asie et en Océanie (*roria* néo-zélandaise).

2.2. Les sanzas

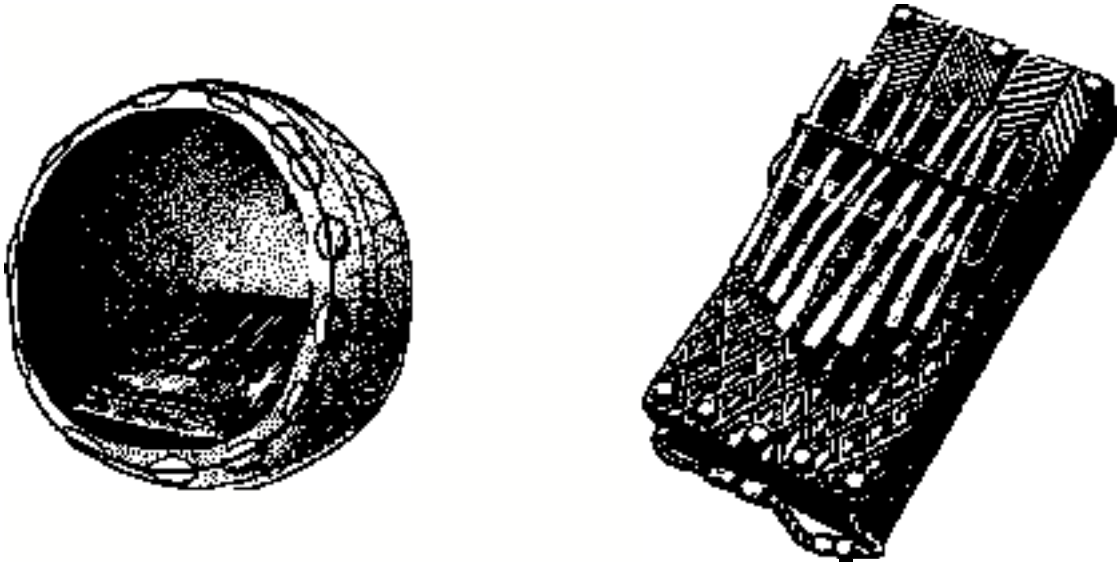


Fig. 21 : sanzas

L'organologie regroupe sous ce nom un type d'instruments provenant essentiellement d'Afrique noire, dont l'appellation varie selon les ethnies : *kongoma* en Sierra Leone, *koné* au Burkina-Faso, *ambira* au Mozambique, *ekende* au Congo.

La sanza, d'une longueur moyenne de 25 cm, se compose d'un jeu de lamelles fixées sur une planchette ou une caisse de résonance, et maintenues à une extrémité par une barre transversale, l'autre extrémité étant libre pour pouvoir vibrer (fig. 21). Les lamelles, de 5 à plus de 40, sont en bambou, en rotin, en palmier ou en métal (des rayons de bicyclette ou des baleines de parapluie) ; elles sont pincées avec les pouces, parfois les index, et la hauteur du son dépend surtout de leur longueur.

3. Idiophones par friction

Il faut faire la distinction entre le raclement qui engendre une succession de chocs provoqués par l'inégalité de la surface du corps de l'instrument, et la friction, qui s'effectue sur une surface lisse, produisant un son de frottement sans caractère itératif.

Les instruments de ce sous-groupe sont peu nombreux. Le plus connu est la scie musicale, jouée dans certaines musiques populaires européennes. En Amérique du Sud, les Indiens utilisent une carapace de tortue cirée, ailleurs des coquilles d'escargots ou des pommes de pins. Mais nous retiendrons surtout le *nounout* (fig. 22) que l'on trouve à la Nouvelle-Irlande en Mélanésie : bloc de bois zoomorphe (représentant souvent un porc stylisé) comportant des lames de différentes tailles enduites de gomme d'arbre à pain et frottées rapidement par les mains mouillées, il est joué — uniquement par les hommes — lors des rites funéraires.

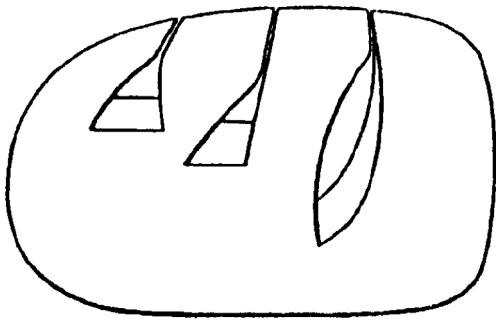


Fig. 22 : bois frotté

CHAPITRE IV

LES MEMBRANOPHONES

Les membranophones englobent les instruments dans lesquels le son est produit par la vibration d'une membrane tendue. La mise en vibration de la membrane est obtenue par quatre procédés :

1. par percussion
2. par pincement
3. par friction
4. par excitation sonore

1. Membranophones à percussion : les tambours

Les tambours sont attestés depuis plus de 4 000 ans, mais étant fabriqués de matériaux périssables, ils peuvent être plus anciens sans avoir laissé de traces. Ils sont universellement répandus, et dans les cultures archaïques remplissent souvent une fonction rituelle ou magique.

1.1. Forme de la caisse

La forme de la caisse est l'un des paramètres qui déterminent la sonorité finale. Il existe trois formes de base :

A) hémisphérique
B) tubulaire
C) sur cadre

1.1.1. Tambours hémisphériques

Leur corps, en forme de cuvette (fig. 23 a, en bois, Côte d'Ivoire), de vase (fig. 23 c, en bois, Soudan), ou semi-ovoïde (fig. 23 b, en calebasse, commune en Afrique), est recouvert d'une membrane unique ; la caisse est donc complètement fermée. C'est principalement le type des timbales. Elles se groupent volontiers par paires et sont de dimensions très variables. Elles existent partout, sauf en Océanie et en Amérique du Sud où elles sont rares.

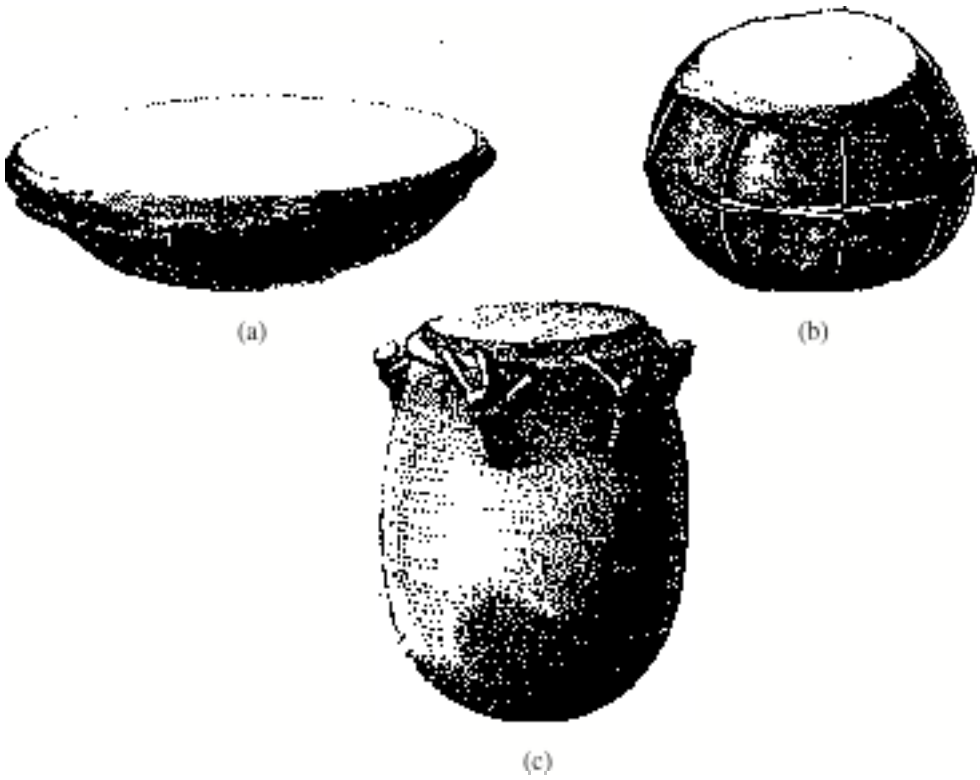


Fig. 23 : timbales

1.1.2. Tambours tubulaires

Ce sont de loin les plus nombreux. Leur corps s'inscrit plus ou moins dans un cylindre. Il en existe sept formes principales :

a) forme cylindrique

Fig. 24 : tambour cylindrique

Le diamètre reste à peu près le même sur toute la longueur du fût. Les formes et les dimensions sont très variées, à une ou deux peaux, de l'immense « tambour de feu » japonais de l'île de Sado frappé par des athlètes, au petit tambour d'éloge vietnamien *trông châu*, en passant par les grosses caisses amérindiennes posées à même le sol, et les instruments suspendus par une courroie au cou (Afrique du Sud) ou à l'épaule (Nigéria, fig. 24).

b) forme conique

Forme conique ou tronconique signifie que les diamètres des deux extrémités sont de taille sensiblement différentes. Ce sont les tambours les plus répandus avec les formes cylindriques. Si l'instrument possède deux peaux, l'une est plus petite, donc plus aiguë que l'autre ; ils peuvent être groupés par paire (ou même triplés), et sont alors de taille inégale (fig. 25 a Afrique centrale, 25 b Amérique du Sud).

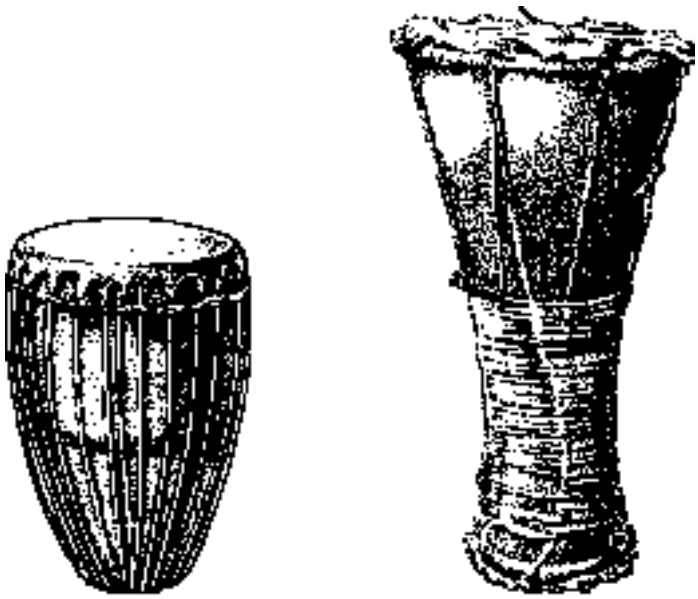


Fig. 25 : tambours coniques

c) forme en tonneau

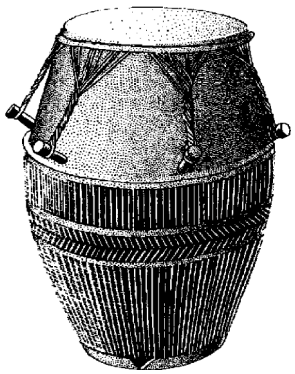


Fig. 26 : tambour en tonneau

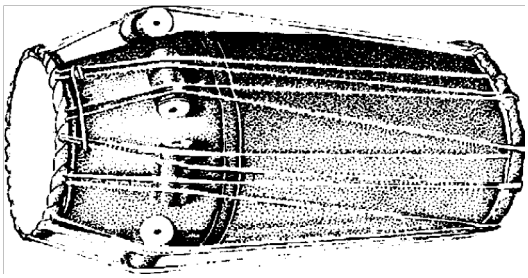


Fig. 27 : mridangam

Le corps du tambour est renflé, généralement en son milieu, et les extrémités sont à peu près de même dimension (si le renflement n'est pas arrondi mais angulaire, la forme s'apparente à un double cône). Ce type existe peu en Afrique (fig. 26, tambour à une peau du Ghana), et est surtout répandu en Asie du Sud-Est et dans le monde indien : les instruments y sont de facture très élaborée, à deux faces composées de plusieurs membranes (en Inde) avec système d'accordage, et se jouent posés horizontalement sur le sol, avec les deux mains nues comme par exemple le *sampho* cambodgien ou le *mridangam* de l'Inde du Sud (fig. 27).

d) en sablier

C'est la forme inverse du tonneau, et comme son nom le laisse supposer, la caisse présente en son centre un rétrécissement plus ou moins accentué. Ces tambours sont très courants en Afrique occidentale, dans les cultures himalayennes, en Extrême-Orient et en Mélanésie. Ils sont généralement de petite taille, et lorsque la peau est lacée, une pression de la main ou du bras sur les cordelettes peut modifier sa tension et produire ainsi des hauteurs différentes, comme par exemple les tambours d'aisselle, ou le *kalungu* du Nigéria qui devient un « instrument parleur » (les hauteurs reproduisant les tons linguistiques).

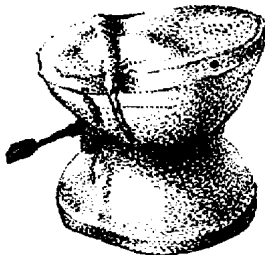


Fig. 28 : *thod-dam*

Le *thod-dam* — à boules fouettantes — de la musique tantrique tibétaine et mongole est constitué de deux calottes crâniennes accolées par l'occiput et recouvertes de deux peaux : deux ou trois petites billes de plomb fixées à l'extrémité de cordelettes les frappent lorsqu'on agite l'instrument (fig. 28).

Les tambours en sablier les plus élaborés se trouvent en Corée (*changko*) et surtout au Japon (*tsuzumi*) où ils sont de véritables objets d'art, sculptés, laqués, décorés, et de facture très savante. Tenus à l'épaule, à la hanche ou posés sur un socle, ils jouent un rôle considérable dans la musique classique de ce pays (notamment dans le théâtre *Nô*, où ils constituent l'essentiel de l'orchestre).

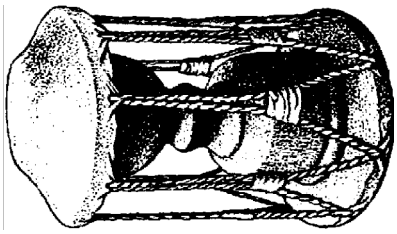


Fig. 29 : *changko*

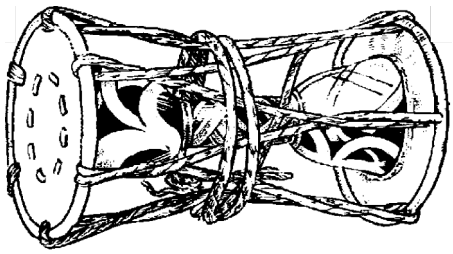


Fig. 30 : *tsuzumi*

e) sur pied

La base du fût est directement découpée dans le prolongement du corps pour former un pied sur lequel repose l'instrument. Ces tambours sont presque toujours en bois et à membrane unique. Ils existent au Mexique (comme par exemple le *tlalpanhuehuetl*, fig. 31), en Océanie, mais les plus étonnants se trouvent en Afrique occidentale et équatoriale (fig. 32 Congo), où ils apparaissent fréquemment zoomorphes ou anthropomorphes. Souvent de grande taille, ils ne sont pas facilement transportables, et sortent lors de rituels exceptionnels.

Fig. 31 : tambour sur pied

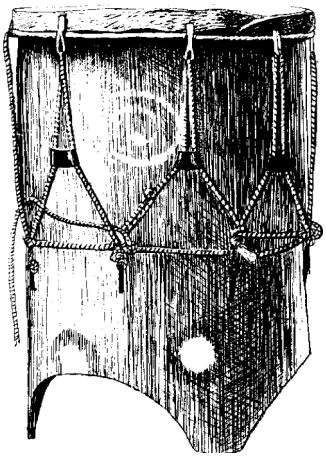


Fig. 32 : tambour sur pied

f) en gobelet

Leur corps consiste en une section principale, en forme de gobelet, de coupe ou de calice, et un tronc plus mince qui sert de pied. C'est le tambour typique du Moyen-Orient. Ce sont les plus anciens connus et certains exemplaires en terre cuite sont datés de 4 000 ans. Ils n'ont qu'une seule membrane, le plus souvent collée, et sont en bois (*zarb* iranien, fig. 33), en métal, mais surtout en poterie (*darabukka* arabe).

Fig. 33 : zarb

g) en forme longue

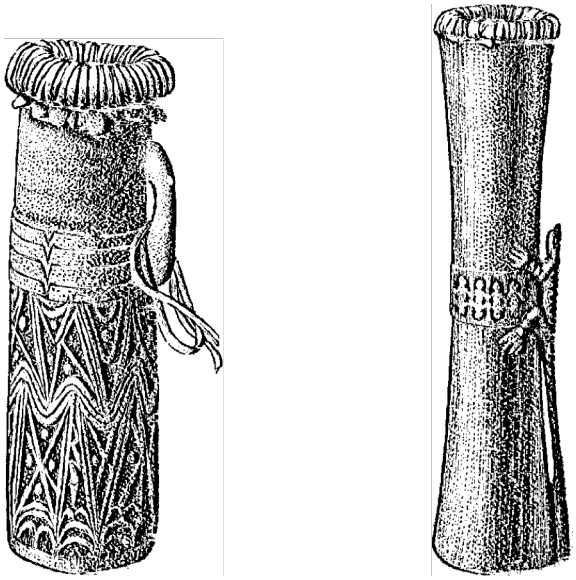
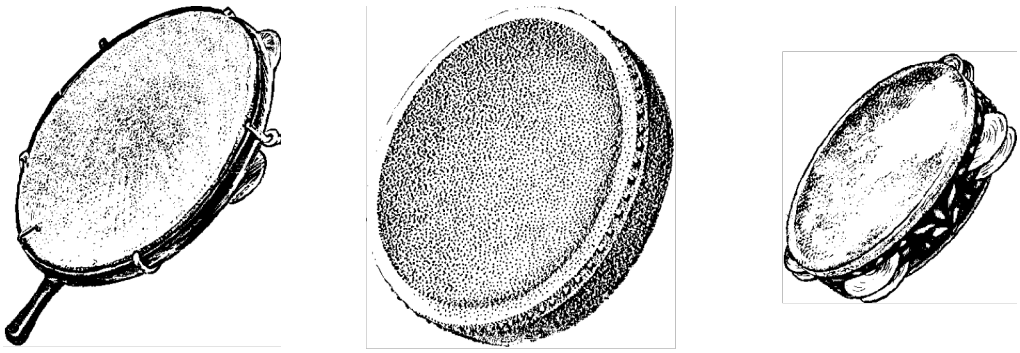


Fig. 34 : tambours longs

Leur fût présente une grande longueur par rapport au diamètre de la peau. En Afrique, cela peut être un tronc d'arbre creusé et obturé par une membrane ; cette extrémité est alors surélevée pour faciliter le jeu (par exemple le *ntupané* du Bénin). Mais ces tambours sont particulièrement importants en Nouvelle-Guinée : ils possèdent souvent une poignée, sculptée à même leur corps, et sont très décorés de motifs à haute valeur symbolique (fig. 34).

1.1.3. Tambours sur cadre

La peau est tendue sur un cadre peu profond — en tout cas par définition inférieur à son diamètre — en bois mince, qui tient lieu de corps au tambour. Il existe des cadres carrés ou polygonaux, mais ils sont le plus souvent circulaires, avec ou sans manche (fig. 35 a), possèdent une ou deux membranes, et sont fréquemment munis de sonnailles, de grelots ou de disques métalliques (fig. 35 c). L'origine de ces tambours est proche-orientale, où ils sont encore très présents (par exemple le *riq* ou le *daff*), mais on les trouve également beaucoup en Amérique du Nord (par exemple le *krilaut* des Inuits, de près d'un mètre de diamètre et tenu par une poignée), et en Europe (*tambour de basque*, *bodhran* irlandais fig. 35 b).



(a) (b) (b)

Fig. 35 : tambours sur cadre

1.2. Nombre de membranes

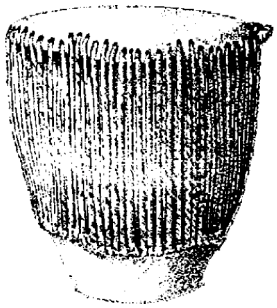


Fig. 36 : *ntenga*

Les tambours possèdent une ou deux membranes, mais dans ce dernier cas elles ne sont pas forcément frappées toutes les deux : la deuxième sert alors, par vibration indirecte, à modifier le timbre (par exemple les *ntengas* ougandais, fig. 36).

1.3. Mode de fixation de la membrane

Il existe plusieurs façons d'attacher une membrane à une caisse de tambour, mais les procédés, dans leurs principes, ne sont pas très nombreux : sept techniques principales ont pu être inventoriées (chacune pouvant présenter des variantes de détail) :

a) collée (fig. 37) : surtout pour les tambours en gobelet ; dans ce cas, l'accord n'est jamais réalisé sur une hauteur prédéterminée, mais la peau peut être retendue avant utilisation par chauffage à la flamme, ou exposition aux rayons du soleil ;

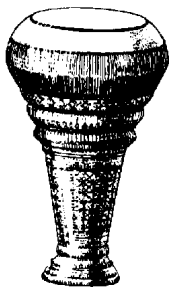


Fig. 37 : peau collée

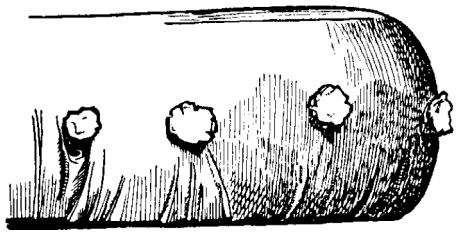


Fig. 38 : peau boutonnée

b) boutonnée (fig. 38) : la peau est trouée de façon à former une boucle, et passée dans des attaches saillantes solidaires du corps du tambour (courant en Afrique) ;

c) chevillée (fig. 39) : la peau est trouée de la même façon que précédemment, mais les attaches sont cette fois rapportées à la caisse (tambours en tonneau, Afrique, Océanie) ;

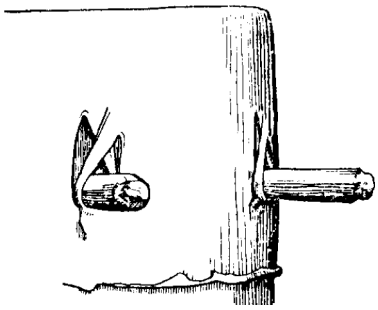


Fig. 39 : peau chevillée

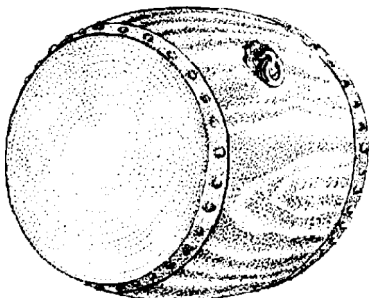


Fig. 40 : peau clouée

d) clouée (fig. 40) : la tête du clou plaque la peau ; les clous sont souvent très nombreux ; (principalement les tambours cylindriques d'Asie) ;

e) cerclée (fig. 41) : la peau est maintenue sur le pourtour de la caisse par un lien (Nouvelle-Guinée), ou par un ou deux cercles en bois ou en métal (Moyen-Orient) ;

Fig. 41 : peau cerclée

f) lacée (fig. 42) : on relève plusieurs techniques de laçage, selon le trajet des lanières : le plus souvent en N, en W, en X, en Y (fig. 41), ou en mailles, mais il existe d'autres dispositions ;

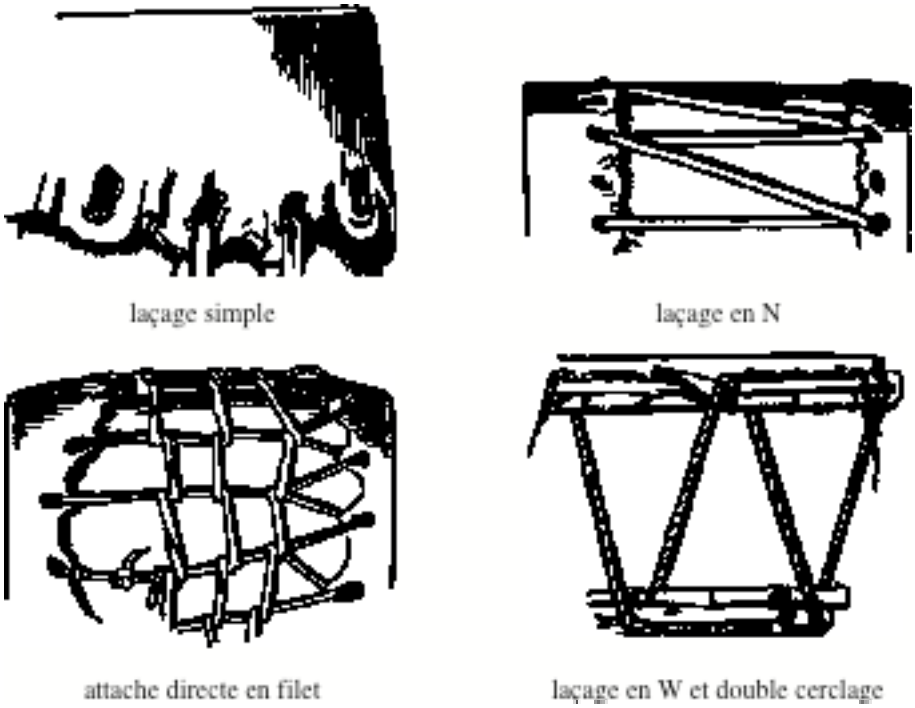


Fig. 42 : peaux lacées

g) attachée indirectement (fig. 43) : le dispositif d'attache de la peau est lui-même rapporté à l'instrument. C'est une variante du cerclage, fréquemment utilisée en Inde, pour les tambours de la musique classique.

Fig. 43 : *tablâ et baya*

1.4. Critères secondaires

Pour décrire complètement un membranophone à percussion, il est nécessaire de prendre en compte d'autres critères secondaires (cf. chapitre II), qui influencent considérablement la sonorité finale. Ce sont principalement :

• la matière de la caisse : si la grande majorité des tambours est en bois, certains sont en bambou, en calebasse, en terre cuite (tambours en gobelets, timbales), ou en métal (timbales) ;

• la nature de la membrane : les espèces animales les plus mises à contribution de par le monde sont le mouton, la chèvre, le buffle, et l'âne, parfois des reptiles (Nouvelle-Guinée), des poissons ou d'autres animaux sauvages ; la sonorité est d'autant plus riche en harmoniques que la peau est moins homogène ;

• le mode de frappe (pour les tambours à percussion) : à mains nues avec une technique digitale plus ou moins élaborée (Moyen-Orient, Iran et Inde pour les plus virtuoses), à l'aide d'une ou deux baguettes (droites, courbes ou fourchues), mixte (main nue d'un côté, baguette de l'autre, comme en Indonésie), ou avec des mailloches de toutes sortes ;

• l'accord du tambour : certains instruments produisent une hauteur identifiable et peuvent être accordés avec une certaine précision (par exemple le *tablâ* ou le *pakhâvaj* indien sur la tonique du mode utilisé), ce qu'il ne faut pas confondre avec les systèmes — notamment à laçage ou collage — permettant de retendre simplement la peau ;

• l'adjonction de dispositifs modifiant la sonorité : beaucoup de cultures ne recherchent pas pour leurs instruments la pureté du son, mais tout au contraire une fusion de plusieurs sonorités ou l'altération des unes par les autres : des sonnailles s'ajoutent aux tambours, un *timbre*, c'est-à-dire une cordelette ou un fil de métal ou de boyau est tendu contre la peau et provoque un grésillement. De petites esquilles de bois peuvent être fixées au timbre (comme pour l'un des tambours des Indiens Chipaya), ou encore, chez les Papous, une matière collante sécrétée par des araignées pour leur toile est appliquée sur la membrane ; en Asie, un emplâtre, dont la recette — plus ou moins secrète — varie d'une région à l'autre, est appliqué sur la peau pour prolonger sa sonorité et faciliter son accord : pastille de riz cuit du *trông com* vietnamien (dit pour cette raison « tambour de riz »), mélange de farine de riz, de poix et de jus de tamarin pour le *tablâ* indien.

2. Membranophones à pincement

Ce type d'instrument est très rare. On connaît surtout l'*ektar* pakistanais, et en Inde l'*ânandala-harî* et le *gopîyantra* (fig. 44) souvent joué par les mendiants et les Bauls du Bengale : une membrane obture l'extrémité inférieure d'un petit fût, l'extrémité supérieure restant ouverte ; une corde est fixée d'un côté au centre de la membrane, et de l'autre à deux montant convergents : la corde met la membrane en vibration lorsqu'elle est pincée, alors qu'une pression de la main sur les montants en fait varier la tension et permet des changements de hauteur.

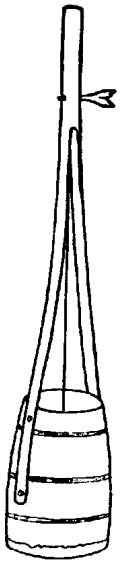


Fig. 44 : *gopîyantra*

3. Membranophones à friction

La membrane est mise en vibration non plus par percussion, mais par friction ou frottement. Cette peut être réalisée par différents moyens :

•les doigts (parfois mouillés ou enduits de résine) frottent directement la membrane. Dans ce cas-là, le tambour ne comporte pas de dispositif spécial qui permet de l'identifier comme tel.

•du tissu ou des matières végétales : par exemple la peau du *moshupiane* sud-africain est frottée avec un faisceau de tiges de maïs mouillées ;

•une tige ou une cordelette traverse la peau, et est elle-même frictionnée avec les doigts (fig. 45) : la tige est soit attachée à la membrane, comme avec la *cuica* brésilienne, ou simplement passée au travers d'un trou : dans ce cas, la friction peut être circulaire, la baguette tournant sur elle-même sous l'action des deux mains frottées l'une contre l'autre ;

•la baguette de friction seulement est appuyée sur la membrane : dans ce cas, le tambour n'est pas toujours frictionné et peut être frappé dans d'autres circonstances.

Ces instruments, assez peu répandus, existent surtout en Afrique, en Amérique du Sud et en Europe.

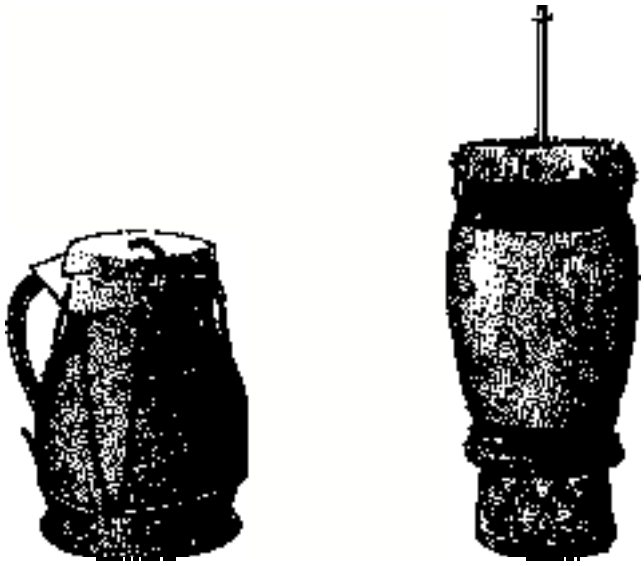


Fig. 45 : tambours à friction

4. Membranophones à excitation sonore

Ils recouvrent essentiellement la famille des mirlitons, c'est-à-dire des fines membranes mises en vibration par une onde sonore ou une colonne d'air contenue dans un tuyau ou un volume résonnant. Ce sont rarement des instruments indépendants (un peigne entouré de papier de soie en est un exemple bien connu des enfants), mais plutôt des dispositifs ajoutés à d'autres instruments afin d'en modifier la sonorité.

Le *kazoo* est un petit tube percé d'un trou recouvert d'une membrane. On chante dans le tube, et la vibration de la membrane déforme le timbre de la voix.

Dans les instruments à vent, la membrane obture un trou situé non loin de l'embouchure, et vibre à la fréquence de la colonne d'air (comme dans la flûte traversière chinoise *dî*) ; certaines trompes porte-voix africaines en corne d'animal, notamment au Nigéria, comportent une membrane qui modifie le timbre vocal.

En Afrique toujours, des membranes faites d'aile de chauve-souris, de cocon d'araignée ou du péritoine de certains rongeurs obturent les résonateurs en calebasse ou en courge placés sous les touches de la plupart des xylophones. La sonorité des lames prend alors une étrange couleur « grésillante » rappelant celle de quelque instrument à vent.

CHAPITRE V

LES CORDOPHONES

Comme pour les membranophones, le son de ces instruments est produit par la vibration d'un corps élastique tendu, ici des cordes. Il existe sept modes d'attaque différents : les cordes peuvent être :

- pincées (avec le doigt)
- grattées (avec un plectre ou un onglet)
- frottées (avec un archet ou une roue)
- frictionnées (avec une baguette)
- frappées (avec une baguette)
- soufflées (par la bouche ou par le vent)
- mises en vibration par résonance (cordes sympathiques)

Les différentes hauteurs, c'est-à-dire les notes de musique, peuvent être obtenues par quatre procédés :

- modification de la longueur de la corde par pression du doigt (par exemple le luth)
- juxtaposition de plusieurs cordes de longueurs différentes (cordes dégressives, par exemple la harpe)
- juxtaposition de plusieurs cordes de longueurs égales, mais de masses linéiques[42] différentes (par exemple la lyre)
- modification de la tension de la corde en cours de jeu (par exemple le monocorde vietnamien)

Il ressort de la classification Sachs-Hornbostel (cf. chapitre II) que les cordophones se divisent en six familles, si l'on inclut le mode d'attaque :

1. arcs
2. cithares
3. lyres
4. harpes
5. luths
6. vièles

1. Arcs

Ce sont les cordophones les plus anciens, et certains archéologues croient reconnaître un tel instrument représenté entre les mains du « sorcier masqué » de la Grotte des Trois-Frères dans l'Ariège (époque magdalénienne, -12 000 ans) ; il est possible aussi, d'après certains anthropologues, que l'arc de chasse ait suivi et non précédé l'arc musical.

[42] La masse linéique d'une corde est sa masse par unité de longueur, ce qui se traduit pratiquement par une plus ou moins grande épaisseur. La masse linéique est inversement proportionnelle à la fréquence, c'est-à-dire que plus la corde est « grosse » ou lourde, toutes choses égales par ailleurs, plus le son est grave.

Autrefois universellement répandu, l'arc subsiste aujourd'hui surtout dans les cultures archaïques (sauf en Europe). Les caractéristiques organologiques définissant un arc musical sont les suivantes :

- le corps de l'instrument est flexible
- la corde ploie l'arc qui tend lui-même la corde

L'arc est donc proche de la cithare sur bâton, dont il se distingue par la flexibilité de son support, qui assure la tension de la corde. Tous les modes d'attaque décrits plus haut peuvent être utilisés. Il existe deux principaux types d'instruments, les arcs simples et les arcs à résonateur (les pluriarcs, dans la classification Sachs-Hornbostel, appartiennent à la famille des luths arqués).

1.1. Arcs simples

Les arcs simples disposent d'une seule corde, le plus souvent rapportée (arc hétérocorde) ou détachée du support même (arc idiocorde). Les arcs simples ne possèdent pas de résonateur et c'est la bouche, dont le volume est variable, qui remplit cette fonction : la corde, d'une longueur d'un mètre environ, est passée entre les lèvres du musicien qui la frappe ou la frictionne au moyen d'une baguette tenue dans la main droite, et la pince ou la raccourcit de la main gauche, obtenant ainsi généralement deux ou trois hauteurs différentes. Ce procédé est très répandu en Afrique (*gegilava* malgache), mais se rencontre aussi en Amérique et en Océanie (*ukeke* hawaïen).

Un résonateur extérieur est parfois utilisé, mais n'est pas solidaire de l'instrument : une demi-calebasse, voire une boîte de conserve vide, sert d'intermédiaire entre le manche de l'arc et la poitrine du musicien. L'arc des Pygmées Aka, le *mbiti,* très simple et fabriqué pour une utilisation éphémère, possède deux longueurs de corde vibrante (la même corde en aller et retour) accordées environ à la quinte l'une de l'autre. Une marmite recouverte d'une grande feuille de bananier sert de résonateur.

1.2. Arcs à résonateurs

Dans beaucoup d'arcs africains, le résonateur (calebasse, noix de coco) est attaché à demeure au manche de l'arc (fig. 46), soit au milieu, soit à l'une des extrémités. Comme pour l'arc simple, le musicien appuie l'instrument sur sa poitrine en cours de jeu. Certains arcs — assez rares — sont de facture plus évoluée, avec manche évidé servant de résonateur, chevilles de tension pour la corde, chevalet et touches le long du manche. Ce dernier peut aussi comporter des encoches et servir de racle (Afrique du Sud), et être garni de sonnailles.

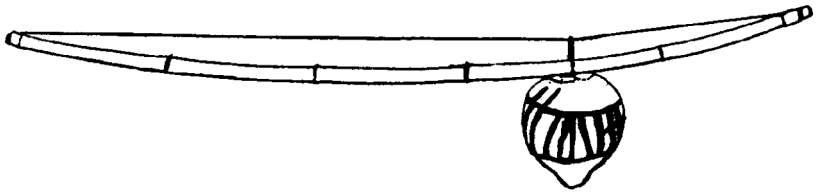


Fig. 46 : arc à résonateur

La *goura* des Hottentots d'Afrique australe est un cas limite, car mise en vibration par le souffle, grâce à l'intermédiaire d'une plume fendue que traverse la corde.

2. Cithares

Elles dérivent directement de l'arc musical, du moins pour les types les plus simples. La cithare est définie comme un instrument dépourvu de manche, dont les cordes sont tendues sur toute la longueur et parallèlement au corps de l'instrument, qui sert donc tout entier de caisse de résonance.

Sous des formes très diverses, elles sont réparties dans le monde entier, sauf toutefois sur le continent américain où elles sont rares.

Il est possible d'en distinguer six sous-groupes, selon la forme du corps-support des cordes :

- les cithares sur bâton
- les cithares tubulaires
- les cithares sur table
- les cithares-radeau
- les cithares sur planche
- les cithares en berceau

2.1. Cithares sur bâton

Les plus simples sont constituées d'une baguette rigide (à la différence de l'arc), le long de laquelle est tendue une seule corde ; un résonateur, un chevalet et même des frettes peuvent éventuellement compléter l'ensemble (fig. 47). Elles sont nombreuses en Afrique centrale et orientale (par exemple l'*enzeze* ougandais).

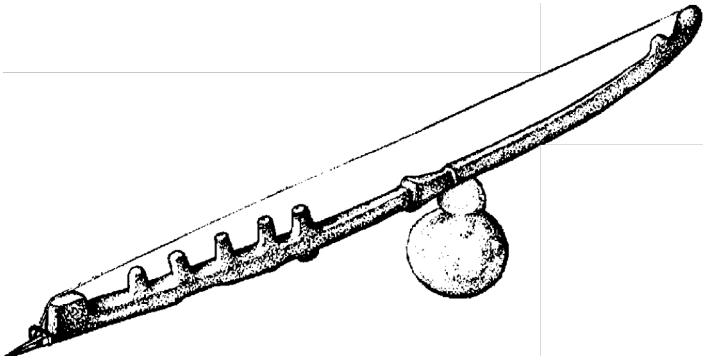


Fig. 47 : *enzeze*

La harpe-cithare *mvet* d'Afrique centrale et occidentale (fig. 48) est plus élaborée : quatre lanières sont détachées du corps de l'instrument (système idiocorde, cf. ci-dessous) et soulevées en leur milieu par un chevalet à encoches verticales, afin de donner à chacune une élévation, et donc une longueur, différente.

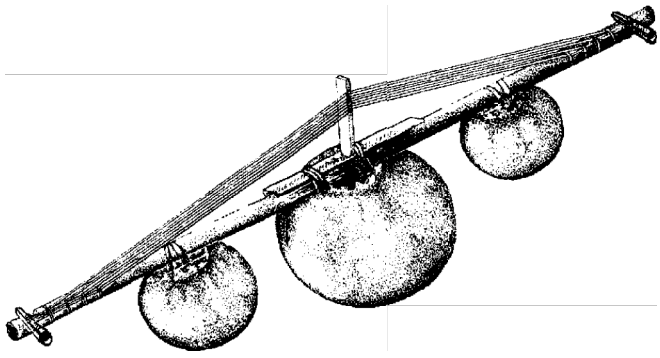


Fig. 48 : *mvet*

Les cithares sur bâton asiatiques dérivent de la *vînâ* indienne (fig. 49) : tuyau creux ouvragé, avec ou sans frettes, soutenu à chaque extrémité par une calebasse. Les monocordes, par exemple le *sadev* cambodgien, présentent un dispositif pour agir sur la tension de la corde en cours de jeu et créer ainsi des effets de glissando.

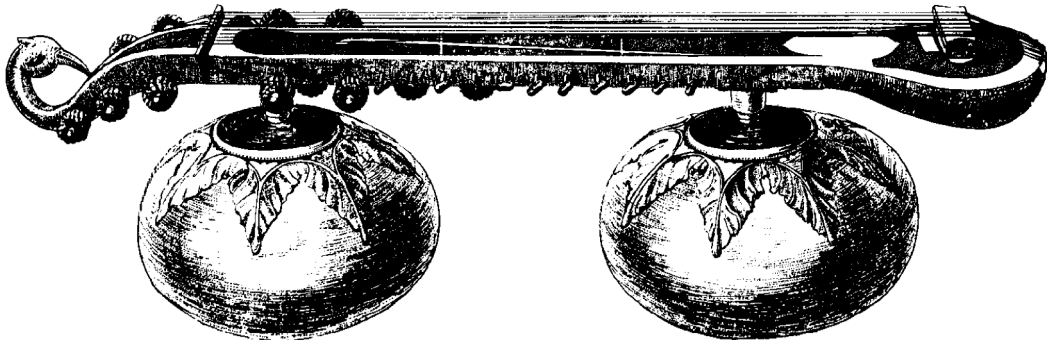


Fig. 49 : *vina*

2.2. Cithares tubulaires

Elles sont constituées d'un tuyau, généralement en bambou, autour duquel sont tendues les cordes. Deux procédés peuvent être utilisés : soit les cordes sont rapportées au tuyau, et la cithare est dite hétérocorde ; soit elles sont découpées du corps même du bambou, laissées attachées à leurs extrémités et surélevées par deux chevalets :

Fig. 50 : cithare idiocorde

dans ce cas, l'instrument est idiocorde, et parfois appelé cithare d'écorce (fig. 50). C'est le type le plus ancien.

Les cithares tubulaires idiocordes se trouvent surtout en Océanie et dans l'Océan indien, notamment à Timor et Madagascar (le *valiha*), bien qu'aujourd'hui, le type hétérocorde soit de loin le plus courant. Exceptionnellement, les cordes peuvent être frictionnées par un archet en roseau (Yougoslavie).

2.3. Cithares sur table

Ce type de cithare est développé en Asie, surtout en Extrême-Orient, où elle apparaît comme l'instrument par excellence de la musique classique (cf. chap. VIII). La cithare sur table n'est pas éloignée, dans son principe, du modèle en berceau (cf. infra), mais présente une véritable caisse de résonance.

Fig. 51 : cithare sur table

Elle est de forme oblongue, et la table d'harmonie, légèrement convexe, forme résonateur avec le fond plat (fig. 51). Elle dérive de la cithare tubulaire, en n'utilisant qu'une section du cylindre. Dans la plupart des cas, chaque corde est surélevée par un chevalet mobile[43].

2.4. Cithares-radeau

Ce type d'instruments est constitué d'un assemblage de cithares tubulaires — à l'origine idiocordes — liées ensemble en forme de radeau, avec ou sans résonateur (fig. 52). La cithare-radeau est essentiellement africaine (par exemple la *toba* du Burkina-Fasso). Parfois, des coquilles de noix sont placées dans les tubes, et l'instrument est également secoué (cithare-hochet).

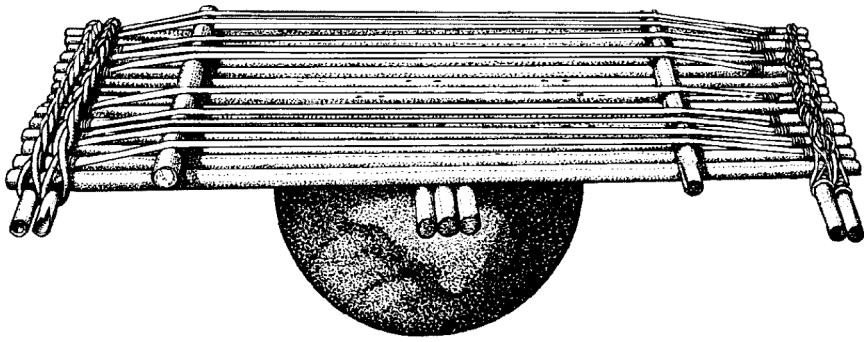


Fig. 52 : cithare-radeau

2.5. Cithares sur planche

Instrument très archaïque subsistant dans quelques minorités ethniques d'Asie, la cithare en terre est constituée d'une tige de rotin attachée au sol par ses deux extrémités et surélevée en son milieu par un chevalet prenant lui-même appui sur une fosse de résonance recouverte d'une plaque d'écorce (fig. 53 a). Parfois, la tige est tendue horizontalement entre deux piquets, et reliée à la fosse de résonance par une corde verticale qui est elle-même pincée ou frappée, d'où le nom parfois donné de « tambour de terre » (fig. 53 b).

Fig. 53 : cithares en terre

Dans les cithares sur planche les plus simples, les cordes sont tendues parallèlement à une simple planche de bois (Bornéo) ; un résonateur hémisphérique peut éventuellement en modifier la sonorité.

L'instrument peut se composer de plusieurs planches formant une boîte, comme en Asie du Sud-Est (fig. 54, Thaïlande), au Moyen-Orient, ainsi qu'en Europe orientale et septentrionale.

En Indonésie, la table est plate, et les chevalets inamovibles (par exemple le *kacapi* soundanais, à l'ouest de Java).

[43] Cf. description chapitre VIII, § 1.2.1.

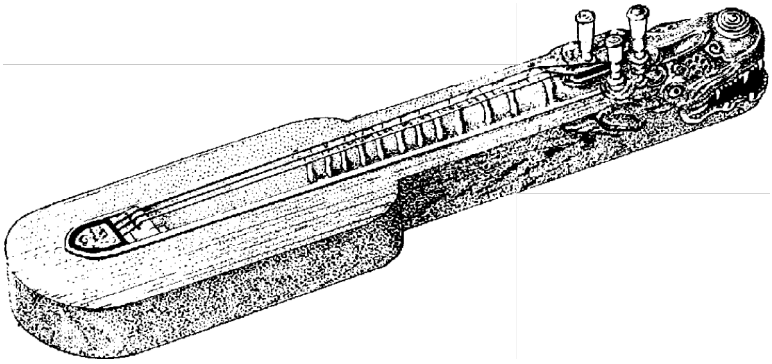


Fig. 54 : cithare sur caisse

Les cithares du Moyen-Orient, de facture très élaborée car leurs cordes sont fortement tendues, se placent à l'origine des psaltérions et des tympanons occidentaux. Le *qânûn* des pays arabes est en forme de trapèze rectangle, et possède 24 cordes triples (soit 72), pincées avec des onglets fixés aux index des deux mains. Le *santûr* iranien (fig. 55), en forme de trapèze isocèle, possède 18 cordes quadruples en laiton (soit 72 au total, comme le *qânûn*), frappées par deux petites baguettes.

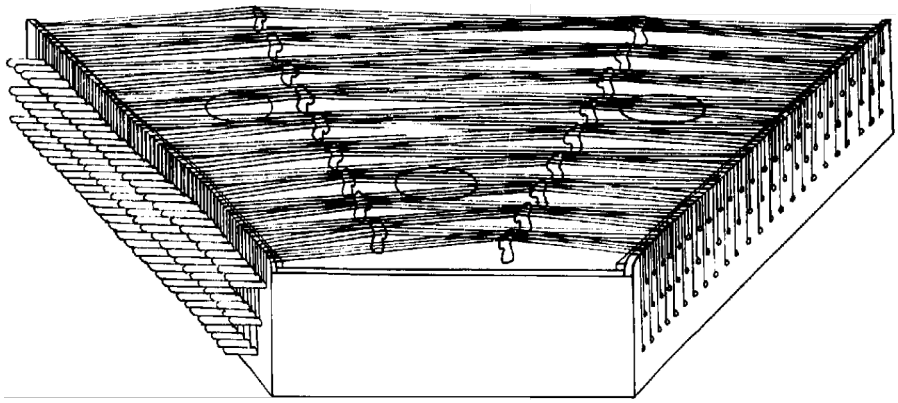


Fig. 55 : *santûr*

Les cithares sur caisse sont plus rudimentaires — et d'ailleurs beaucoup plus rares — dans la musique populaire européenne. Elles se présentent sous la forme de boîte rectangulaire étroite (fig. 56) ; certaines possèdent des frettes (par exemple le *langleik* norvégien), ou sont jouées avec un archet (la *fidla* islandaise).

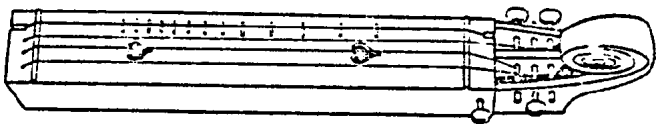


Fig. 56 : cithare scandinave

2.6. Cithares en berceau

Également appelées *en cuvette*, *en chêneau* ou *en bouclier*, elles sont faites d'une planche de bois plus ou moins évidée au-dessus de laquelle sont tendues les cordes. Parfois, comme dans l'*inanga* du Burundi (fig. 57), c'est une seule longueur de tendon de buffle, qui, par allers et retours en zigzag aux extrémités, constitue les différentes cordes. Ces instruments se rencontrent surtout en Afrique noire.

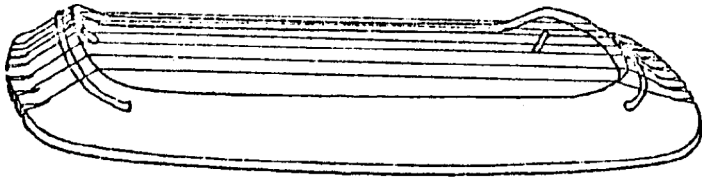


Fig. 57 : *inanga*

3. Lyres

Ce sont des instruments à cordes pincées, grattées, (plus rarement frottées), dépourvus de manche, dont les cordes, tendues parallèlement à une table d'harmonie sont fixées à un joug horizontal relié à la caisse par deux montants divergents (lyres obliques, fig.) ou parallèles (lyres droites) ; les cordes s'appuient souvent sur un chevalet posé sur une caisse de résonance de forme circulaire (les plus répandues) ou carrée.

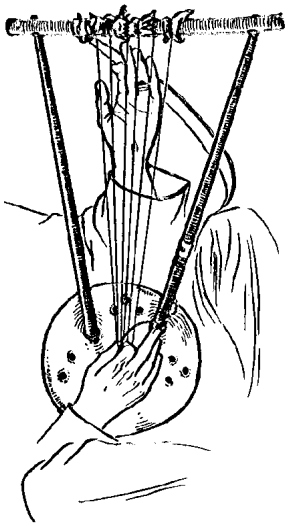


Fig. 58: position des mains

Vraisemblablement d'origine sumérienne (III^{e} millénaire av. notre ère), les lyres jouèrent un rôle considérable dans l'Antiquité gréco-latine. Si elles subsistent encore sporadiquement dans la musique populaire scandinave et arctique, où leurs cordes sont frottées, comme la *kantelharpa* finlandaise, elles se trouvent aujourd'hui essentiellement en Afrique orientale et australe, de la petite *kibugantit* à 6 cordes, droite, de forme carrée, à l'énorme *obokano* à 8 cordes, véritable contrebasse à caisse en forme de cuvette (Kenya). Mais c'est surtout en Éthiopie que les lyres sont les plus nombreuses et les plus élaborées, ainsi par exemple le *bagannâ* (appelé parfois Harpe de David), à 10 cordes, dont la caisse quadrangulaire est recouverte de peau, et qui accompagne l'office religieux dans les églises coptes, ou le *kerar* à 6 cordes et caisse circulaire, réservé à la musique populaire (fig. 59).

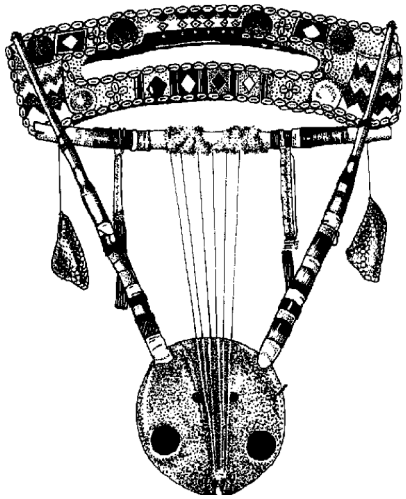


Fig. 59 : *kerar*

4. Harpes

Leur origine est la même que celle des lyres. Dans l'Antiquité, elles se sont surtout développées en Égypte.

La harpe est un instrument à cordes pincées et dégressives, c'est-à-dire de tailles décroissantes, tendues obliquement entre une caisse de résonance et un manche rigide appelé console. Sa forme dérive de celle de l'arc et surtout du pluriarc (cf. infra).

Il existe trois formes fondamentales de harpes (classées selon l'ordre chronologique probable d'apparition) :

1. arquée
2. angulaire
3. à cadre

4.1. Harpes arquées

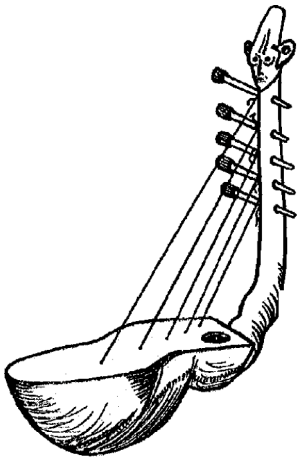


Fig. 60 : harpe arquée

La console est flexible, à la manière de l'arc, et peut assurer à elle toute seule la tension des cordes (fig. 60). Elles sont répandues en Afrique noire, en Amérique du Sud (nombreuses au Paraguay), et en Asie, presque exclusivement en Birmanie.

En Afrique, les harpes sont souvent ouvragées et volontiers anthropomorphes, comme le *ngombi* centrafricain ; elles possèdent généralement de 3 à 10 cordes. En Amérique du Sud, elles sont d'origine européenne, mais parfaitement assimilées par la culture indienne.

Fig. 61 : harpe birmane

Cependant le plus bel instrument de cette famille est sans doute la harpe birmane *saung* à 13 cordes en soie tendues par des liens de coton, à table en peau, et dont le manche recourbé figure une queue de poisson stylisée (fig. 61).

4.2. Harpes angulaires

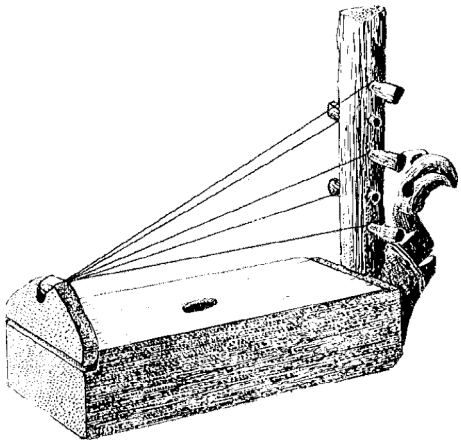


Fig. 62 : harpe angulaire

La table d'harmonie et la console forment un angle (aigu ou obtus) fixe, et un système de tension des cordes (généralement des chevilles) est donc nécessaire (fig. 62).

Ce type de harpe, plus rare que le précédent, existe surtout en Afrique ; c'est aussi sur ce continent, mais seulement dans l'ouest, que l'on rencontre un type particulier de harpe angulaire, la harpe fourchue, constituée de cordes tendues horizontalement entre deux tiges en forme de V, reliées par leur extrémité commune à une calebasse servant de résonateur (par exemple le *loma* du Nigéria).

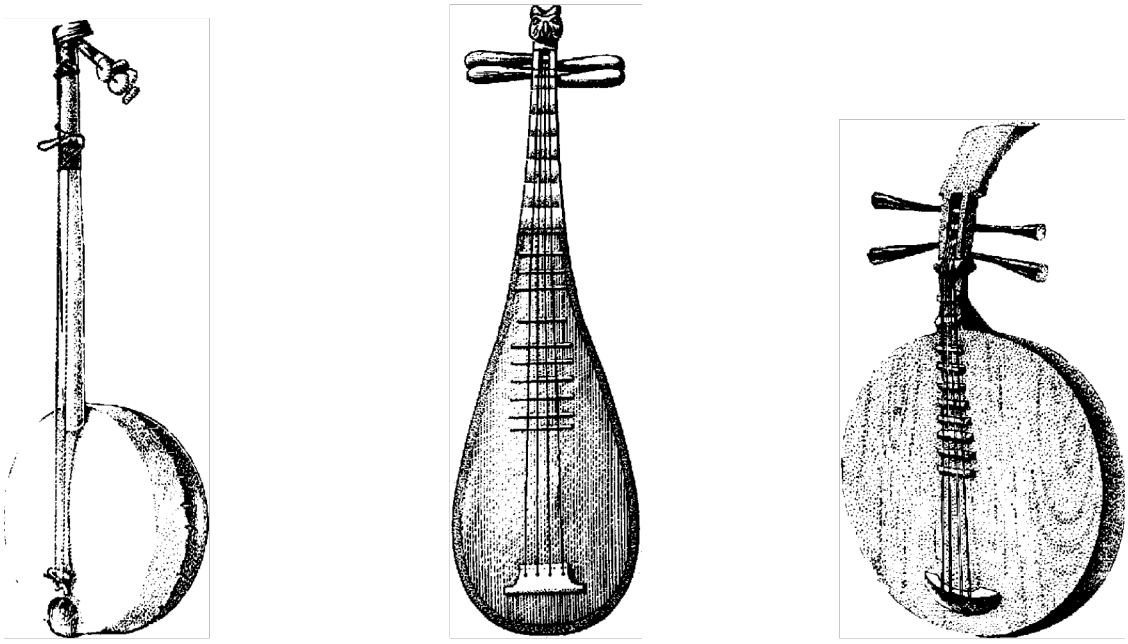
4.3. Harpes à cadre (ou harpes triangulaires)

Un montant, appelé *colonne*, s'insère entre la table et la console. Un tel dispositif permet d'obtenir pour les cordes des tensions beaucoup plus fortes. En dehors de certaines harpes fourchues, ce type d'instruments n'a guère existé qu'en Europe (harpe galloise), et a presque disparu de la musique populaire.

5. Luths

Ils sont d'origine moyen-orientale, et datent probablement du IIe millénaire av. J.-C. Ce sont les plus répandus des cordophones, et ils existent dans le monde entier.

Ils se définissent par un manche droit qui se profile dans la même ligne que la table d'harmonie ; les cordes, pincées ou grattées, sont parallèles à la table et tendues sur toute la longueur de l'instrument.



(a) (b) (c)

Fig. 63 : luths

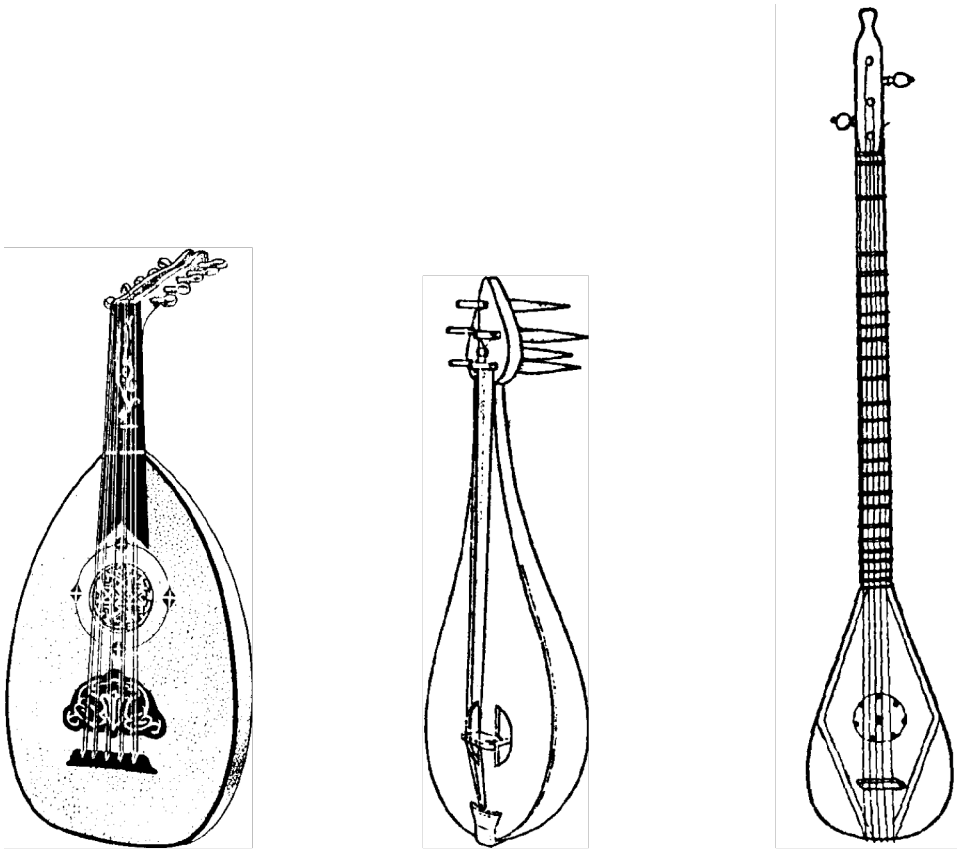
La caisse de résonance présente un dos plat ou bombé, et épouse des formes variables : les plus courantes sont hémisphériques (caisse en calebasse, luth africain, fig. 63 a), piriforme[44] (*p'i p'a* chinois, fig. 63 b), circulaire (*yueh ch'in* chinois, fig. 63 c), carrée (*shamisen* japonais) ou même triangulaire (*balalaïka* russe). La matière de la caisse est aussi très diverse, le plus fréquemment végétale mais aussi animale (*charango* andin en carapace de tatou).

Le manche est le plus souvent pourvu d'une touche, munie de frettes ou non (*'ûd* arabe, fig. 64 a), barrettes ou ligatures ; il est « court » si sa longueur est inférieure à celle de la caisse de résonance (*uti* yougoslave, fig. 64 b), ou « long » dans le cas inverse (*saz* turc, fig. 64 c).

Certains luths — en Inde surtout — possèdent plusieurs systèmes de cordes : à côté des cordes principales, ou *mélodiques*, dont la longueur est modifiée en cours de jeu par pression des doigts et raccourcissement, il existe des cordes de *bourdons* jouées à vide, et parfois des *cordes sympathiques*, placées sous les principales, qui vibrent par résonance (le *sarod*, le *sitâr* et le *surbahar* possèdent ces trois systèmes)[45].

[44] C'est-à-dire en forme de poire.

[45] Cf. chapitre VIII, § 3.2.1.



(a) (b) (c)

Fig. 64 : manches de luths

Parmi les types particuliers d'instruments, c'est-à-dire les formes hybrides à cheval sur plusieurs cadres classificatoires, le pluriarc (fig. 65), quoique considéré par Sachs-Hornbostel comme un luth arqué, est un intermédiaire (peut-être même sur un plan chronologique) entre l'arc et la harpe. Il se compose de plusieurs arcs et donc de plusieurs cordes produisant chacune une hauteur différente, couplés à une caisse de résonance. Ces instruments existent uniquement au centre et au sud de l'Afrique.

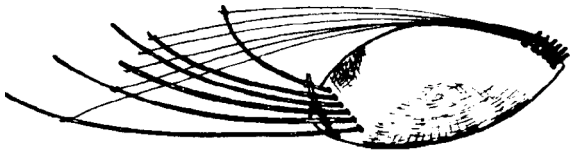


Fig. 65 : pluriarc

Toujours en Afrique exclusivement, la harpe-luth associe une caisse de résonance et un système de cordes à longueurs dégressives du type de la harpe, par l'intermédiaire d'un chevalet à encoches verticales (fig. 66 : *kora* d'Afrique occidentale).

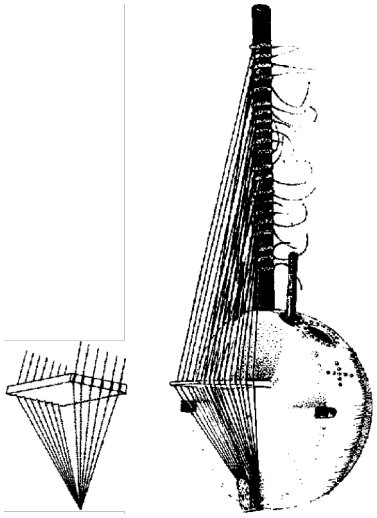


Fig. 66 : harpe-luth

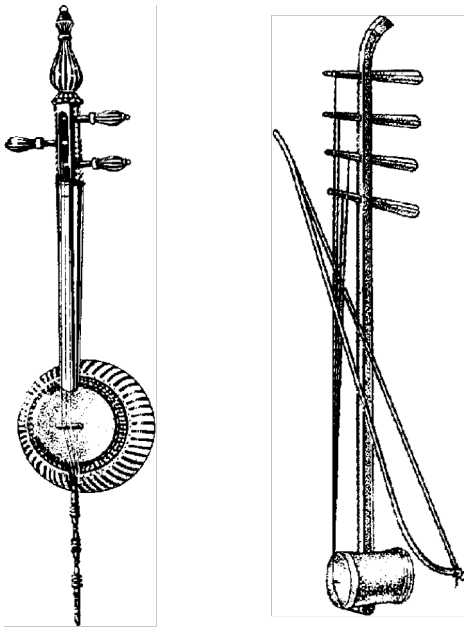
6. Vièles

Elles peuvent être définies comme des luths à cordes frottées par un archet. Leur origine est plus tardive que celle du luth. Elles sont très répandues en Europe, en Afrique (surtout dans les pays d'influence islamique) et en Asie, mais sont moins courantes en Amérique et en Océanie.

Les vièles existent sous deux formes fondamentales :

- à manche long
- à manche court

6.1. Vièles à manche long



(a) (b)

Fig. 67 : vièles à manche long

Elles présentent généralement une petite caisse de résonance, et sont tenues verticalement. Elles possèdent souvent une pique, appuyée sur le sol ou sur un genou du musicien : tel est par exemple le *kamantcheh* iranien (fig. 67 a).

Les vièles extrême-orientales ont un long manche dépourvu de touche, et une toute petite caisse de résonance cylindrique sans pique ; la mèche de l'archet est souvent emprisonnée entre les cordes (par exemple l'*eur-hou* chinois, fig. 67 b).

6.2. Vièles à manche court

Ces instruments sont souvent monoxyles, c'est-à-dire que la caisse de résonance et le manche sont faits d'une seule et même pièce de bois (fig. 68 a, vièle balkanique). Ils ne possèdent pas de pique, et sont tenus verticalement, ou horizontalement à la hauteur de la poitrine. De telles vièles existent en Europe et Afrique, où elles sont souvent bicordes, et même monocordes (mais rarement monoxyles), par exemple l'*inzad* du Niger (fig. 68 b).

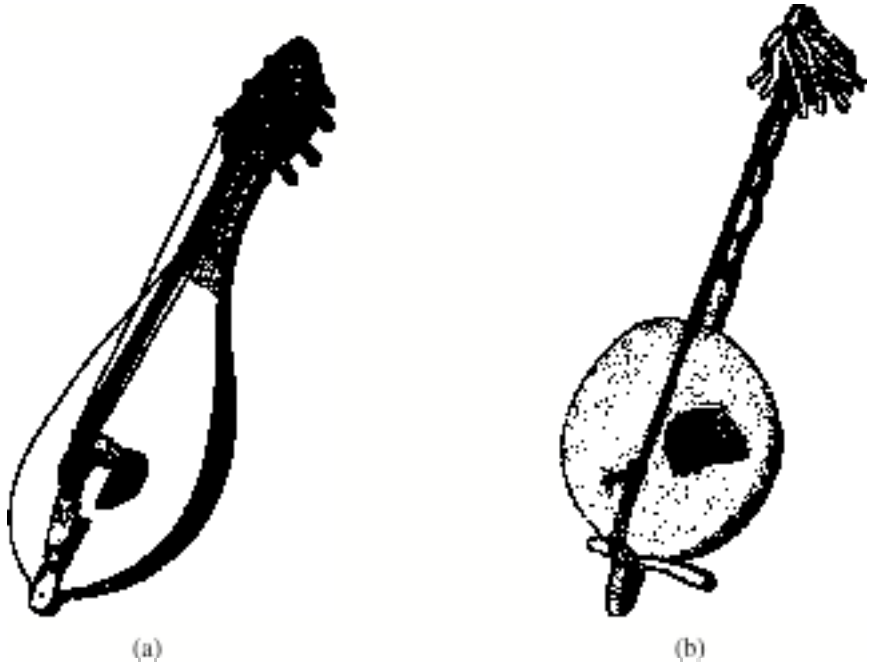


Fig. 68 : vièles à manche court

Le sous-continent indien présente une forme de vièle courte et à manche très large, dont le *sârangî*, à 4 cordes mélodiques et de 13 à 32 cordes sympathiques, est le type le plus achevé (fig. 69), mais non le seul, comme par exemple la *sarindâ*, dont la partie supérieure de la caisse est ouverte et la partie inférieure recouverte d'une membrane, et qui possède 3 cordes mélodiques et une dizaine de cordes sympathiques.

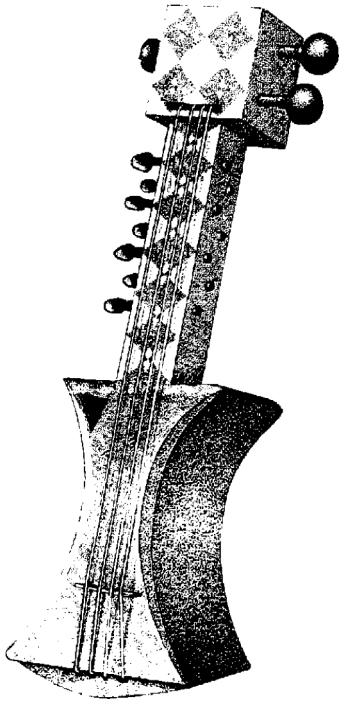


Fig. 69 : *sârangî*

CHAPITRE VI

LES AEROPHONES

C'est la catégorie des instruments à vent, c'est-à-dire *dans* lesquels, *au travers* desquels ou *autour* desquels une certaine quantité d'air est mise en vibration.

L'air peut être mis en vibration en se brisant sur une arête, par l'action d'une anche, par la vibration des lèvres de l'instrumentiste, ou enfin par la rotation rapide de l'instrument lui-même.

Le mode de mise en vibration de l'air détermine par conséquent trois catégories d'aérophones :

1. à biseau
2. à anche
3. à air ambiant

1. Aérophones à biseau

C'est la famille des flûtes. Il en existe deux formes de base :

1. à corps tubulaire
2. à corps globulaire

1.1. Flûtes tubulaires

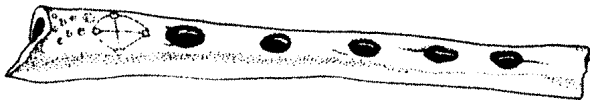


Fig. 70 : flûte en os

Comme leur nom l'indique, leur corps est constitué d'un tuyau. Ce sont de très loin les plus courantes, et leur répartition est universelle. Certains vestiges d'origine osseuse laissent penser qu'elles sont connues depuis le paléolithique (fig. 70).

Les flûtes tubulaires sont presque toujours à perce cylindrique. Les matériaux les plus utilisés pour sa fabrication sont l'os, la corne, le bois, le bambou, le roseau, ou le métal (et aujourd'hui parfois des matériaux de récupération, comme des tronçons de canalisation en plastique). Leur mode d'excitation les classe en 2 types principaux :

- à embouchure
- à conduit

1.1.1. Flûtes à embouchure

Le souffle, dirigé par les lèvres de l'instrumentiste, se brise sur une arête dont la forme influe largement sur la sonorité finale de l'instrument. L'embouchure peut être :

- laissée telle quelle, sans taille particulière, comme par exemple la *vamsha* de la musique classique de l'Inde du Nord (fig. 71 a) ;
- taillée en biseau, par exemple le *kaval* des Balkans (fig. 71 b) ;
- à encoche en forme de V (*mulele* du Kenya fig. 71 c) ;
- à encoche en forme carrée (*kena* andine, fig. 71 d) ;
- à encoche en forme de U (*shakuhachi* japonais, fig. 71 e) ;
- rapportée : en général un embout métallique (*ney* iranien), en os ou en ivoire (*ney* turc).

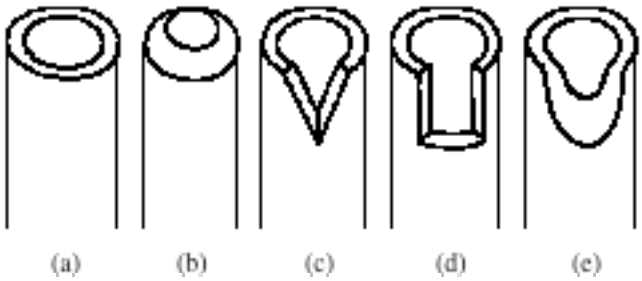


Fig. 71 : embouchure de flûte

Un aménagement de l'arête facilite le jeu de l'instrumentiste, mais risque de limiter en retour le champ de liberté du timbre. Les flûtes à embouchure peuvent être tenues de trois façons principales :

- verticale
- oblique
- horizontale

La tenue verticale — ou plus ou moins oblique — dépend de la forme du biseau. Les flûtes traversières, c'est-à-dire tenues horizontalement, sont moins répandues et moins anciennes que les flûtes verticales. Elles sont sans doute d'origine chinoise, et en Extrême-Orient, elles possèdent parfois un trou de mirliton, placé entre l'embouchure et les trous de jeu et obturé par une fine membrane (*ông sáo* vietnamien).

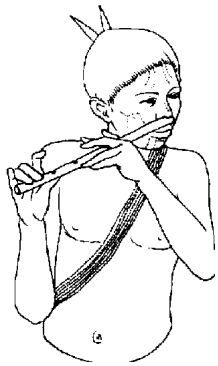


Fig. 72 : flûte nasale

Le mode d'insufflation des flûtes peut être buccal — de très loin le plus répandu — ou nasal, ce dernier étant attesté en Asie du Sud-Est, en Afrique centrale, en Amérique du Sud, et surtout en Polynésie (*fangufangu* des îles Tonga).

Les flûtes de Pan (syrinx, ou flûtes polycalames) n'ont pas de trous d'intonation, mais sont des assemblages plus ou moins complexes de tuyaux, en forme de radeau simple ou double, ou plus rarement en faisceau (fig. 73). Elles datent d'environ 2 000 ans. Les matériaux les plus fréquemment utilisés sont le roseau, le bambou et le bois, mais la pierre et la terre cuite étaient également employées en Amérique précolombienne. Les flûtes de Pan se répartissent majoritairement en trois grands foyers : en Amérique du Sud, en Océanie, et dans les Balkans.

Fig. 73 : flûtes de Pan

1.1.2. Flûtes à conduit

Ce sont des flûtes verticales dans lesquelles l'air est dirigé sur une arête par un conduit aménagé. Elles se présentent avec ou sans bec : dans ce dernier cas, l'embouchure partiellement ouverte est entourée d'un lien qui forme le conduit (flûte à bandeau, par exemple la *suling* indonésienne). L'avantage d'un tel système est de faciliter l'émission, mais les possibilités d'action du musicien s'en trouvent quelque peu réduites. Dans de nombreux cas, le flûtiste compense par une virtuosité des doigts ce qu'il perd sur le plan du timbre.

Ces flûtes sont répandues partout, mais surtout en Amérique Centrale et en Amérique du Sud (y compris dans les civilisations précolombiennes), en Europe et en Asie.

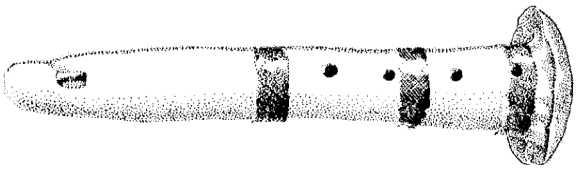
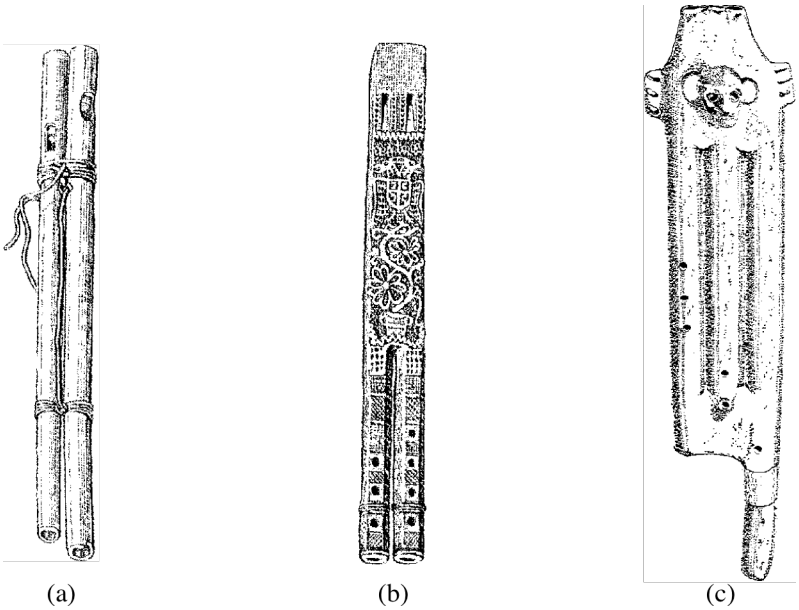


Fig. 74 : flûte à conduit

Les matériaux de fabrication sont les mêmes que pour les flûtes à embouchure, mais on trouve en plus l'argile (chez les anciens Aztèques), et la poterie (fig. 74, Portugal). Ces instruments présentent parfois une perce conique (généralement en rapport avec l'origine du matériau : corne, ivoire).

Les flûtes à conduit peuvent être simples ou multiples, et dans ce cas doubles, triples ou même quadruples dans les civilisations précolombiennes. Soit différents tuyaux indépendants sont liés ensemble (fig. 75 a, Amérique du Sud), soit un bloc de bois unique est percé de deux conduits (fig. 75 b, *dvojnice* serbe).

Un des tuyaux peut ne pas comporter de trous et émettre un bourdon de hauteur fixe (fig. 75 c, flûte triple mexicaine).



(a) (b) (c)

Fig. 75 : flûtes multiples

Les flûtes à conduit sont parfois de très grande taille, comme la *fujara* slovaque (fig. 76), construite en deux branches un peu à la manière d'un basson, et qui peut atteindre 2 mètres de longueur.

Fig. 76 : *fujara*

1.2. Flûtes globulaires

Elles sont assez rares. Cette catégorie comprend les sifflets et les ocarinas, c'est-à-dire les flûtes de formes arrondies ou très courtes. Il existe des modèles à conduit ou à embouchure.

1.2.1. Sifflets

Ils remontent au paléolithique, et leur fonction est en général utilitaire : pour la chasse (appeaux, imitation des cris du gibier) ou signaux d'avertissement. Ils sont fabriqués dans les matières les plus diverses : écorce vide de fruit, bois, os, argile, métal, etc. Les sifflets fournissent rarement plus d'une seule note, quoique certains modèles se présentent sous la forme de plusieurs petits instruments attachés ensemble et délivrant chacun une note différente (fig. 77, Colombie britannique).

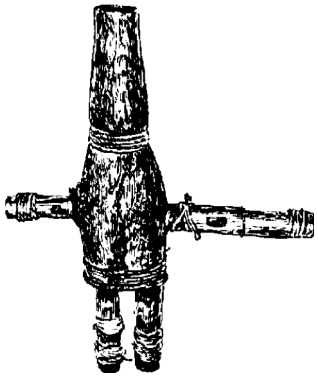


Fig. 77 : sifflet à 4 notes

1.2.2. Ocarina

L'ocarina est une sorte de flûte à conduit dont le corps est de forme plus ou moins ovoïde (fig. 78 a). Les différentes notes sont obtenues non par la modification de la longueur de la colonne d'air, mais par la plus ou moins grande surface de trous ouverts.

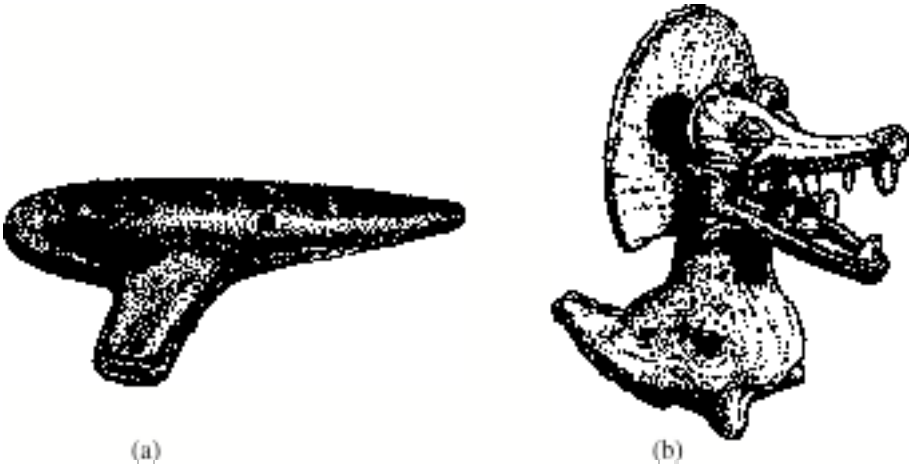


Fig. 78 : ocarinas

Son aire de répartition est étendue, mais l'instrument y est cependant peu courant. En Europe moderne, l'instrument fut réinventé par Donati en 1860. Les matériaux de fabrication les plus usuels sont l'écorce de fruit ou la calebasse (Afrique), le bois, la terre cuite en Amérique précolombienne, avec de splendides spécimens zoomorphes (fig. 78 b, *cipactli* mexicain), et la porcelaine en Chine.

2. Aérophones à anche

Selon la définition de l'acousticien Bouasse, on appelle anche

« tout appareil dont la vibration est entretenue par un courant gazeux et qui réciproquement détermine une périodicité de forme ou de débit dans ce courant. »[46]

Les instruments à anches se répartissent en trois catégories selon le type de leur anche :

1. anches battantes
2. anches libres
3. anches membraneuses

[46] Bouasse (H.), *Instruments à vent*, t. 1, rééd. Paris, A. Blanchard, 1986, p. 28.

2.1. Aérophones à anche battante

Ils se divisent eux-mêmes en deux groupes :

- anche battante simple
- anches battantes doubles

Les instruments à anche battante simple constituent la famille des clarinettes, les instruments à anches battantes doubles celle des hautbois.

2.1.1. Clarinettes

L'anche simple est une languette fixée sur une rigole de plus petite dimension, sur laquelle elle vient battre et qu'elle obture périodiquement en vibrant.

La clarinette est probablement originaire de l'Égypte ancienne (III^{e} millénaire av. J.-C.) ; elle est répandue dans les pays arabes, en Amérique du Sud (notamment en Amazonie) et en Europe, mais reste rare ailleurs.

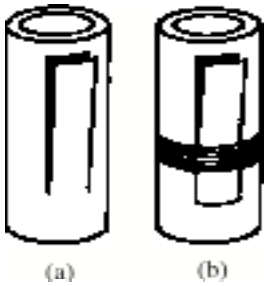


Fig. 79 : types d'anches simples

Sa perce est le plus souvent cylindrique. Si l'anche est taillée et détachée du corps même de l'instrument, la clarinette est dite idioglotte (fig. 79 a) ; si l'anche est au contraire rapportée et fixée sur l'embouchure, la clarinette est hétéroglotte (fig. 79 b). L'anche peut être tenue directement dans la bouche, ou bien être protégée par une embouchure (par exemple le *diplice* des Balkans, fig. 80 a).

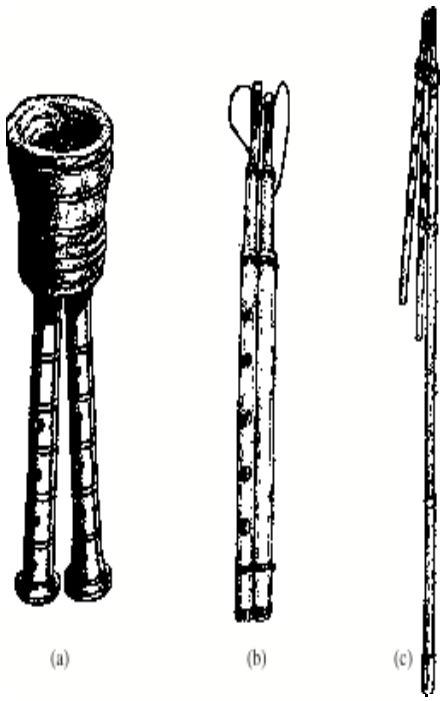


Fig. 80 : clarinettes multiples

Il existe des clarinettes simples et surtout multiples : doubles (par exemple l'*arghûl* égyptien, fig. 80 b) ou triples (par exemple le *launeddas* sarde), dans lesquelles l'un des tuyaux, généralement plus long et sans trous d'intonation, sert de bourdon. Comme pour les flûtes, les clarinettes sont à embouchure terminale ou traversière, et lorsqu'elles possèdent un pavillon, il est souvent fait d'une matière différente de celle du tuyau.

2.1.2. Hautbois

Les anches doubles sont constituées de deux languettes (ou de deux parties d'une même languette) liées ensemble et dont les battements l'une contre l'autre occultent périodiquement le courant d'air.

Fig. 81 : hautbois à disque

Les anches passent quelquefois à travers un petit disque métallique (fig. 81) contre lequel l'instrumentiste applique ses lèvres, lui permettant ainsi l'utilisation de la respiration circulaire. La respiration circulaire est une technique permettant le jeu continu, sans interruption du son lors de l'inspiration. Elle est réalisée de la façon suivante : l'instrumentiste prend sa respiration, et gonfle ses joues ; puis il vide progressivement — et de façon très contrôlée —, par la seule action des muscles de la face, le réservoir buccal ainsi constitué, ce qui lui permet de regonfler ses poumons en même temps en inspirant par le nez, puis d'alimenter à nouveau sa réserve d'air sans avoir cessé de souffler. Il n'est pas rare d'entendre en Afrique du Nord des hautboïstes jouer ainsi pendant plusieurs heures sans la moindre coupure de l'émission sonore.

Comme la clarinette, le hautbois est connu en Égypte ancienne depuis le III^{e} millénaire ; il est également attesté et a joué un rôle important dans l'Antiquité gréco-romaine (*aulos* grec et *tibia* romaine), où il se présentait souvent par paire.

Sa perce est le plus souvent conique, mais la forme cylindrique existe aussi (par exemple le *hichiriki* du *gagaku* japonais). C'est un instrument particulièrement sonore, généralement joué en plein air et associé au tambour.

Le hautbois est très répandu dans les pays islamiques, mais essentiellement dans la musique populaire (par exemple la *zurna* arabe). Du Proche-Orient, il a pénétré toute l'Asie, où sa place est importante aussi bien dans la musique savante, par exemple le *shanâî* indien (fig. 82 a) ou le *pi nai* thaïlandais (fig. 82 b) que dans la musique populaire ; il est moins courant en Afrique (sauf dans les pays d'influence musulmane).

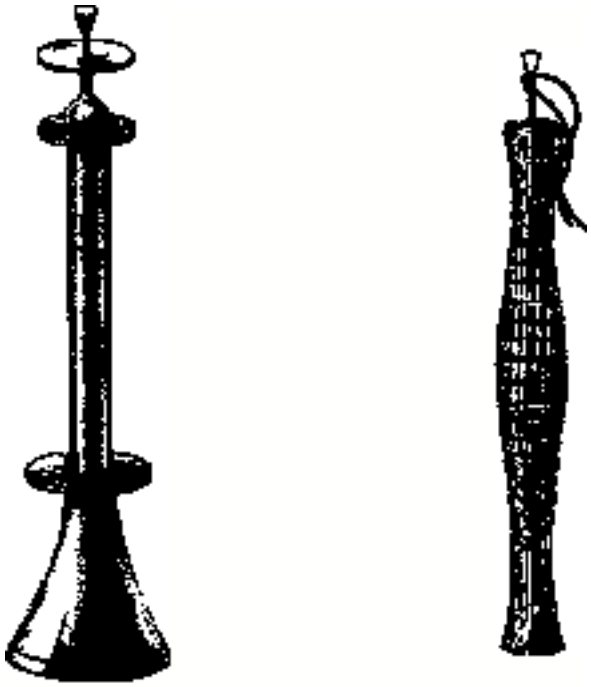


Fig. 82 : hautbois d'Asie

2.1.3. Instruments à réservoir d'air

Ils peuvent être à anche simple ou double. C'est principalement la famille des cornemuses, attestée depuis l'Antiquité romaine (mentionnée par Suétone, I^{er} siècle de notre ère).

Les cornemuses viennent probablement d'Asie, et subsistent actuellement en Europe (surtout occidentale et centrale), en Afrique du Nord, et Asie occidentale (jusqu'à l'Inde comprise). Une cornemuse se compose d'un sac en peau, généralement rempli d'air par la bouche (plus rarement par un mouvement du bras, comme pour la *cabrette* auvergnate), d'un tuyau de jeu percé de trous, et d'un ou plusieurs bourdons (fig. 83, Macédoine)

Fig. 83 : cornemuse

2.2. Aérophones à anche libre

L'anche vibre au travers d'une fenêtre de dimension tout juste supérieure, et ne bat donc pas contre une rigole. Comme l'anche ne rencontre pas d'obstacle dans son oscillation, elle peut être mise en vibration soit par expiration, soit par inspiration (comme pour l'harmonica et l'accordéon). Ce système est apparu en Chine dès le III^{e} millénaire av. J.-C. et existe encore aujourd'hui surtout en Asie (particulièrement au Laos), sous la forme des orgues à bouche.

L'orgue à bouche est un instrument de facture très élaborée dans sa version savante (Chine, Japon) : il est composé d'un réservoir rigide, de bois ou de calebasse, d'une embouchure latérale, et

de plusieurs tuyaux fixés dans le réservoir, (dix-sept pour le *shô* japonais, environ 60 cm de haut, fig. 84 a), et jusqu'à 26 pour le *khèn* laotien, le plus grand spécimen de la famille, qui peut atteindre 3 m de haut. Les anches sont en métal, sauf pour les instruments simples ou populaires, qui sont idioglottes et comportent généralement moins d'une dizaine de tuyaux (fig. 84 b, *kledi* des Dayaks de Bornéo). Les tuyaux sont disposés en faisceau ou en radeau, de la même manière que pour la flûte de Pan. La disposition en radeau est caractéristique des minorités ethniques du sud-est asiatique, alors que la disposition en faisceau est utilisée par les traditions classiques d'Extrême-Orient.

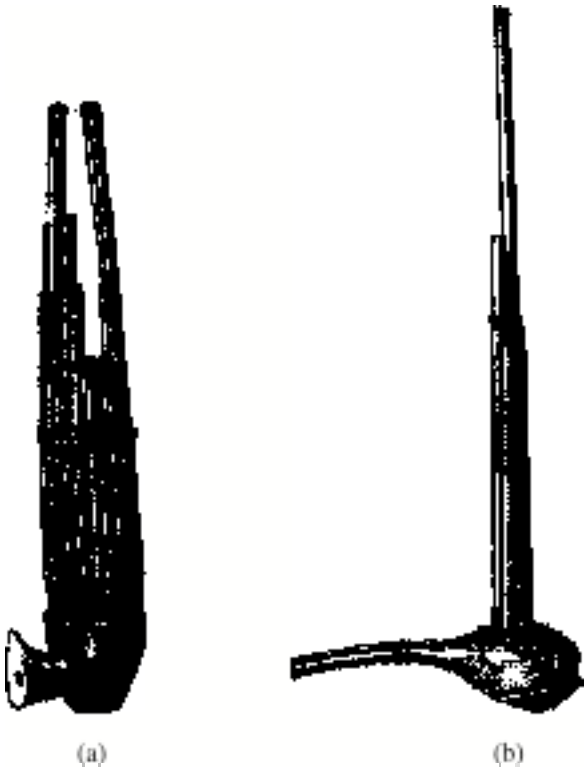


Fig. 84 : orgues à bouche

2.3. Aérophones à anches membraneuses

Ce type d'instruments présente une embouchure en bassin, et c'est la vibration des lèvres qui engendre l'onde sonore. Ils sont désignés par le terme générique de trompes, qui comprend deux familles :

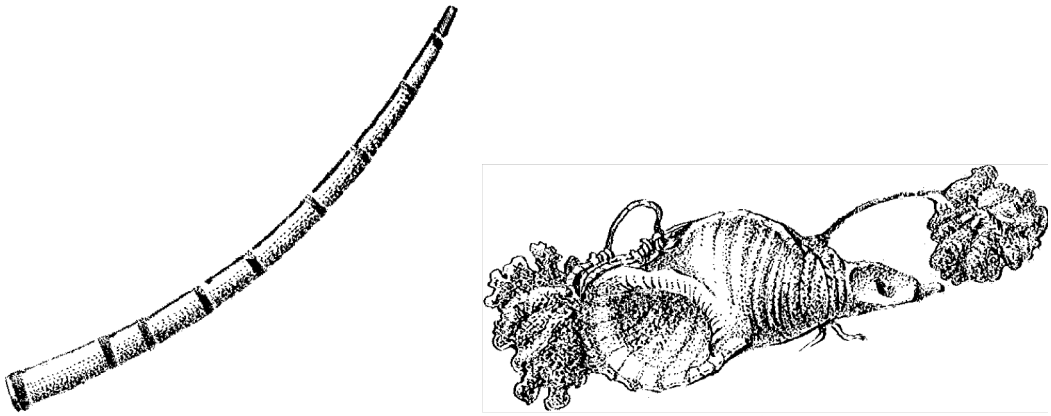
- les cors
- les trompettes

L'origine de ces deux groupes apparaît distincte : le cor provient d'un matériau animal tel que la corne ou le coquillage, et la trompette d'une matière végétale, comme le bambou, le roseau ou le bois. Par la suite, les deux familles ont évolué parfois l'une vers l'autre, se sont rapprochées, et la distinction peut alors devenir difficile.

2.3.1. Cors

Du fait de son origine, le cor est courbe et à perce conique. Sa répartition est quasi universelle et les plus anciens spécimens ont été fournis par la civilisation aryenne de l'Indus, environ 2 000 av. J.-C.

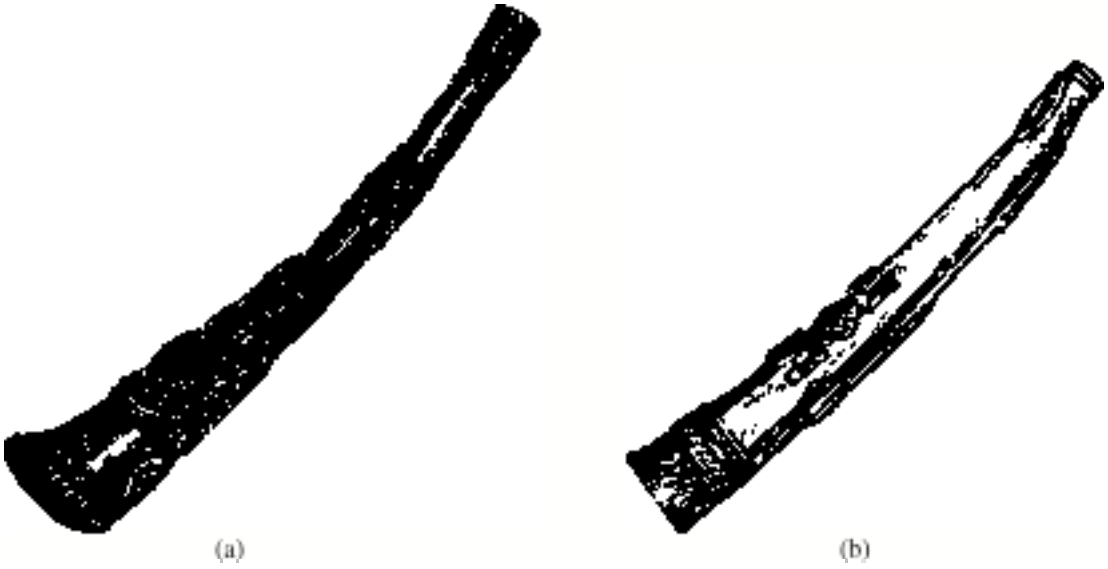
À ses débuts, le cor était rarement un instrument de musique au sens propre du terme, remplissant plus volontiers soit une fonction signalétique, appels (pastoraux ou militaires), transmission de messages, etc., soit une fonction rituelle (comme par exemple le *shofâr* hébraïque, constitué d'une corne de bélier).



(a) (b)

Fig. 85 : cors : formes de base

Il existe deux formes de base, courbe (fig. 85 a) ou enroulée (conque, fig. 85 b), ainsi que deux types d'insufflation, terminale (fig. 86 a, Mongolie) ou traversière (fig. 86 b, Nigéria). En Afrique, les cors sont souvent traversiers et munis de mirlitons.



(a) (b)

Fig. 86 : cors : types d'insufflation

Les conques se rencontrent presque partout, y compris dans des régions non maritimes. Elles sont presque toujours associées au rituel religieux (par exemple le *dun-dkar* du tantrisme tibétain).

L'évolution conduit à l'utilisation de matériaux non animal, mais la forme de l'instrument continue de les imiter : en Amérique du Sud, par exemple, les cors en métal conservent la forme d'une corne de bovidé.

2.3.2. Trompettes

À l'origine, les trompettes sont droites, à perce cylindrique, et leur répartition, ainsi que leur usage, sont les mêmes que ceux du cor. Mais elles présentent une plus grande diversité de matériaux et de formes. Outre la « triade végétale » bois-bambou-roseau (fig. 87 a, bois, Hongrie), on trouve l'écorce, la calebasse (fig. 87 d, Afrique), toutes sortes de métaux (y compris précieux, comme l'or et l'argent), l'argile (fig. 87 c, Amérique du Sud), l'os animal ou humain (fig. 87 b, avec pavillon de cire, Amérique du Sud),

Les trompettes sont de formes droites ou repliées, courtes ou longues. Lorsque la perce est conique, seule sa forme rectiligne distingue une trompette d'un cor. Les trompettes longues,

souvent appelées « trompes », sont faites d'une seule pièce ou au contraire d'éléments télescopiques (*rag-dun* tibétain) ; l'insufflation est plus souvent terminale que traversière (par exemple le *putorino*, trompette en bois à embouchure centrale des Maori).

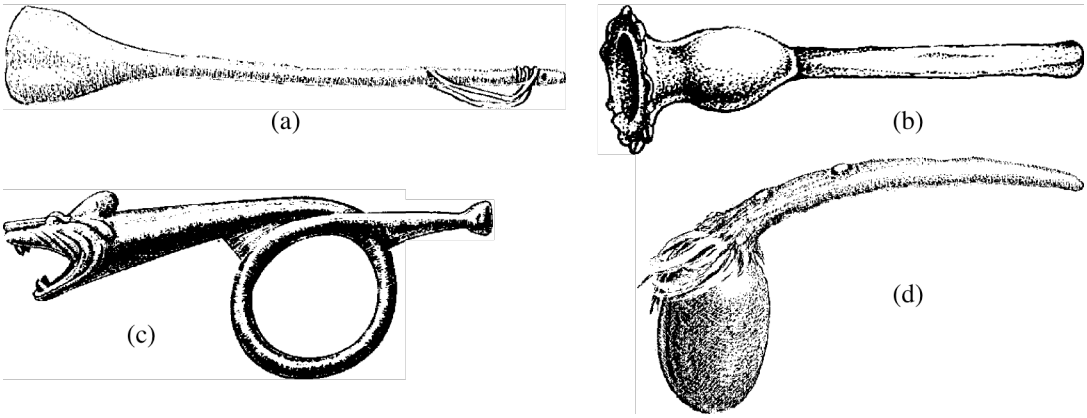


Fig. 87 : trompettes

Les trompes longues existent en Afrique noire (par exemple les *nafir* du Nigéria), ainsi que dans la plupart des régions montagneuses du monde (par exemple l'*alphorn* suisse ou le *bucium* roumain) où elles peuvent dépasser sept mètres de long, comme dans la Cordillère des Andes.

Les grands instruments ne comportent pas de trous d'intonation, mais différentes hauteurs sont obtenues en jouant sur les partiels du tuyau (proches de la série harmonique). Une autre solution consiste à rassembler tout un ensemble de trompes dont chacune ne dispose que d'une seule hauteur, chaque musicien intervenant à tour de rôle, en fonction de la mélodie ou de la polyphonie à exécuter. De tels ensembles, atteignant — ou dépassant — les vingt instruments, existent en Afrique centrale, notamment chez les Banda ; ils exigent de la part des musiciens une parfaite synchronisation et une écoute collective particulièrement développée.

3. Aérophones à air ambiant

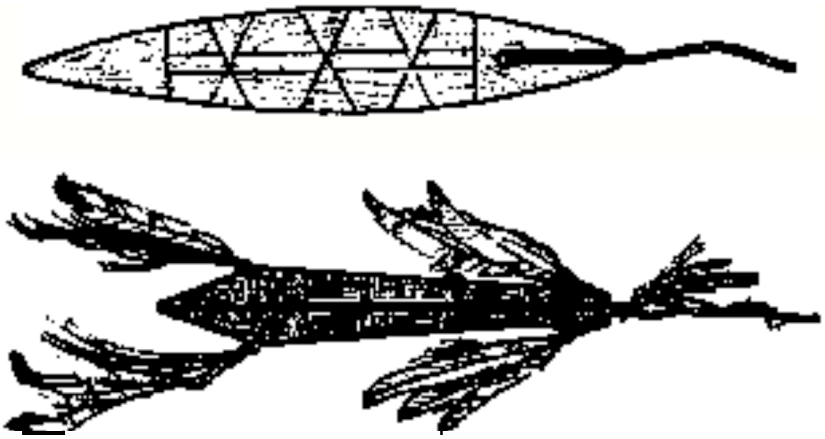


Fig. 88 : rhombes

C'est l'instrument qui agit directement sur l'air, non emprisonné dans un résonateur ou un tuyau. Son mouvement dans l'espace crée une vibration aérienne. Ces instruments constituent principalement la famille des rhombes : une planchette est accrochée au bout une ficelle que l'on fait tournoyer, et produit un vrombissement (fig. 88) :

Il s'agit peut-être du premier instrument de musique connu dans l'histoire de l'humanité : les plus anciens spécimens retrouvés, dans la grotte de La Roche (Dordogne), datent de 25 000 ans, et

sont en bois de renne. Il n'est pas certain, toutefois, que ces objets aient été des rhombes, et certains préhistoriens les interprètent comme des pendentifs.

Les rhombes ont néanmoins existé dans toutes les civilisations archaïques, mais ne subsistent actuellement qu'en Afrique noire, en Océanie et en Amérique du Sud. Leur fonction est uniquement magique et rituelle, et de nombreux interdits et prescriptions s'y attachent.

Au groupe des aérophones à air ambiant appartiennent encore les planchettes ronflantes (fig. 89 a, Afrique du Sud) et roues dentées percées de deux trous que l'on fait tourner en tirant sur une ficelle préalablement enroulée, et les toupies vrombissantes (fig. 89 b, Amérique du Sud), généralement une calebasse percée de trous et accrochée à une ficelle. Ces différents instruments existent aujourd'hui en Occident sous forme de jouets.

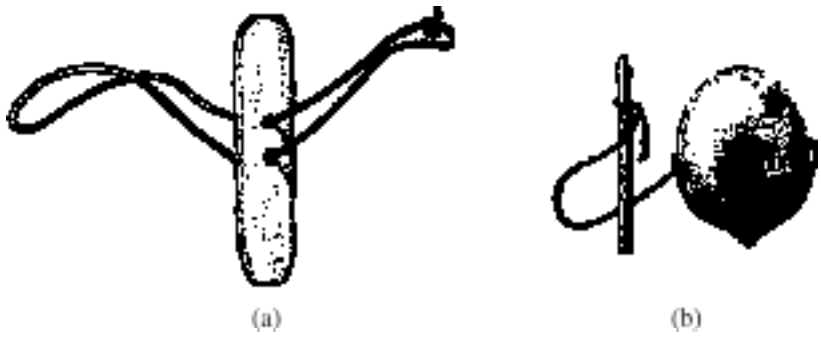


Fig. 89 : instruments vrombissants

CHAPITRE VII

LES TECHNIQUES VOCALES

Nul ne doute que l'Occident a su porter la musique vocale à un haut niveau artistique et technique, et que ses chanteurs lyriques sont capables de performances probablement uniques au monde. Toutefois, une analyse attentive révèle que la technique vocale occidentale s'est surtout développée selon quatre axes principaux : la puissance, l'aigu, l'homogénéité et la pureté de l'émission.

Dès la fin du XVIII^{e} siècle, l'agrandissement des salles de concert et des théâtres lyriques, l'augmentation continue de l'effectif instrumental, allant de pair avec la disposition de l'orchestre, placé entre la scène et les spectateurs, obligea les chanteurs à découvrir ou inventer de nouvelles solutions techniques. Parmi celles-ci, l'accroissement de l'impédance ramenée sur le larynx, et l'exploitation d'une région particulière du spectre vocal, le *singing formant*, ont profondément modifié l'émission naturelle. Le *singing formant* est un renforcement des harmoniques du spectre vocal situés autour de 3 000 Hz, qui apparaît comme l'une des qualités essentielles de la voix cultivée selon les canons du goût lyrique occidental, en conférant au timbre un éclat ou un « mordant » caractéristique[47].

La recherche de l'aigu puis du suraigu, continuelle depuis les débuts de l'opéra, a conduit les sopranos à dépasser largement l'*ut*$_5$ (Mozart a écrit un contre-sol dans *Popoli di Tessalia* KV 316). À partir de 1835 environ, des préoccupations d'homogénéité et de puissance ont amené les ténors à se priver de leur deuxième registre, ou voix de fausset, et à développer l'aigu de poitrine grâce au *passage* ou *couverture* des sons ouverts. Ces transformations profondes de l'émission ont eu pour conséquence, entre autres, la disparition de la plupart des nombreuses techniques ornementales qui faisaient partie intégrante de l'art du chant, notamment à l'époque baroque, et leur remplacement par un vibrato régulier et omniprésent.

Il est bien évident que ce qui a été gagné sur un plan a été perdu sur un autre, et c'est pourquoi il est indispensable de relativiser les acquis d'une culture pour appréhender et tenter de comprendre d'autres systèmes de valeurs.

Si certaines ethnies ont peu développé la musique instrumentale, comme les Vedda du Sri Lanka ou les Aborigènes d'Australie, il n'en est aucune, en revanche, qui méconnaisse ou ne cultive la musique vocale. Ce sont donc, de par le monde, des milliards d'êtres humains, qui, pour chanter, ont eux aussi inventé, imaginé, cherché — et cherchent encore — des formes d'expression et des procédés d'émission dont l'unique trait commun est d'être fort éloignés des nôtres et de ne pas leur ressembler. Nous devons nous convaincre que ces dissemblances ne sont pas le fait d'une

---

[47] Pour acquérir des notions de base sur la phonation et l'explication physiologique des termes importants en chant, voici quelques références bibliographiques d'accès aisé :
G. Cornut, *La voix*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1983.
R. Cross éd., *La voix dévoilée*, Paris, Éd. Romillat, 1991.
F. Le Huche, *Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole*, Paris, Masson, 1984.
G. Léothaud, *Acoustique de la voix chantée*, Cours dactyl., U.F.R. de Musicologie, 1995.
J. Sundberg, "Le chant", *Sons et Musique*, trad. fr. Paris, Pour la Science, 1979.

incapacité des autres à faire « aussi bien que nous », mais la manifestation consciente et délibérée de mentalités différentes qui explorent des territoires que nous avons ignorés ou négligés.

* *
*

Dans l'esprit d'une classification organologique, les techniques vocales peuvent se classer en deux grands groupes :

1. les techniques faisant appel à un dispositif ajouté au conduit pharyngo-buccal pour déformer, transformer ou travestir le timbre original ;
2. les techniques n'utilisant que les moyens physiologiques pour produire et éventuellement transformer le timbre vocal.

1. Voix et instrument de musique

Un grand nombre de techniques vocales, dans les cultures traditionnelles, sont étroitement liées aux instruments de musique[48], non que l'appareil phonatoire soit considéré lui-même comme un instrument, notion somme toute quelque peu abstraite, mais plutôt par des rapports de contiguïté ou de symbiose. Voix et instruments sont parfois conçus comme les éléments séparés d'un ensemble unitaire, qui, en se ressoudant le temps d'une exécution, se transforment l'un l'autre par interaction pour constituer une entité nouvelle.

1.1. La voix déguisée

Les masques sont attestés dans le monde entier, et leur ancienneté se perd dans la nuit paléolithique. Dans les sociétés archaïques, ils sont liés au rituel, dont ils constituent un élément important. Un masque dissimule, mais ce n'est pas là sa fonction essentielle : il permet à son porteur de s'identifier au personnage qu'il représente — esprit d'un ancêtre, animal, génie ou divinité —, c'est-à-dire d'assumer la personnalité d'un autre. Le masque n'est autre qu'un médium, dont le rôle est de provoquer et de faciliter cette transmutation.

Un masque agit sur trois plans. Il modifie d'abord l'aspect extérieur, et peut n'être que facial ou au contraire dissimuler le corps entier. Il transforme le comportement, comme nous venons de le voir, par la possession qu'il induit, et qui se manifeste souvent par la transe. Il peut enfin déformer le timbre de la voix dans le cas fréquent où il oppose une barrière matérielle aux ondes sonores qui sortent de la bouche : il joue alors le rôle d'un filtre passe-bas qui coupe plus ou moins les harmoniques aigus, et altère par conséquent le timbre vocal. C'est la voix et non plus seulement le corps qui est alors déguisée.

Les masques sont particulièrement élaborés en Afrique noire, notamment chez les Dogon du Mali et les Dan de Côte d'Ivoire et du Libéria. Ces derniers distinguent deux sortes de masques : les « masques habillés » et les « masques nus ». Les premiers sont des masques traditionnels, portés toujours par des hommes ; les seconds sont des masques uniquement sonores, qui regroupent plusieurs éléments pour former un « masque ensemble », à la voix composite : par exemple, pour un seul masque, trois hommes chantant dans des mirlitons (masque de nuit *gbinngué*), ou encore l'association de sifflets, d'une voix gutturale et d'une autre voix chantant dans une poterie (masque *gueglou*).

En résumé, il existe deux principes de base pour déguiser une voix : soit un dispositif est ajouté à la sortie du conduit pharyngo-buccal pour déformer le son, comme c'est le cas avec les masques objets ; soit la déformation du timbre est d'origine physiologique, et donc obtenue par le biais d'une technique vocale. Dans ce dernier cas, la voix peut être plus aiguë que la normale, par l'utilisation du registre de fausset, ou au contraire plus grave, rauque ou gutturale, comme la « voix d'eau » ou

[48] Par « instrument de musique », il faut entendre — au sens le plus large — tout dispositif matériel susceptible de produire du son ou d'agir sur lui.

« voix roulée » des Bassari du Sénégal, semblable à la voix *fry* de certains chanteurs de jazz[49]. Il faut mentionner enfin un cas particulier consistant à absorber une substance spéciale, afin d'obtenir une altération du timbre vocal, comme certains sorciers le pratiquent en Afrique et en Amérique du Sud.

Dans les musiques d'art, le masquage de la voix peut être stylisé. Dans le théâtre *nô* du Japon par exemple, l'acteur principal, ou *shite*, porte un masque dont l'action est double : filtrer les fréquences de la voix entre 1 000 et 3 000 Hz, et créer une résonance nette à 800 Hz. Mais il utilise en outre une technique d'émission qui rend sa voix méconnaissable :

« *Abaisser le menton, en tirant vers le bas et en arrière* […] *Ce mouvement a pour effet* d'abaisser le larynx, donc d'agrandir la cavité pharyngienne. *Il en résulte une* modification du timbre des sons et de la prononciation des voyelles. *La voix paraît plus "sombre", plus "profonde". Les voyelles sont "postériorisées" : A tend vers O, I tend vers U, U tend vers OU* » [50].

Le déguisement vocal s'applique encore au style : dans le *yowa-gin* ou chant doux, le plus employé dans le *nô*, l'articulation est glissando, la hauteur des degrés instable, et le vibrato volontairement irrégulier (3 à 6 oscillations par seconde), d'une profondeur de modulation énorme, pouvant atteindre une quarte (à titre comparatif, 3/4 de ton en moyenne dans le chant occidental classique) ; dans le chant fort *tsuyo-gin*, au contraire, le débit est rapide et haché, l'articulation nette, les ondulations de la ligne mélodique importantes et irrégulières, comme dans le langage parlé.

1.2. La voix mélangée à l'instrument de musique

Dans de nombreuses traditions, la voix chantée traverse un résonateur susceptible de la déformer, ou se mêle intimement au son d'un instrument à vent. Sous des apparences semblables, résonateur ou instrument de musique, il s'agit en réalité de deux régimes acoustiques tout à fait différents dans leur principe.

1.2.1. Voix + résonateur

Dans ce cas, un résonateur externe est ajouté à la suite naturelle des cavités du pharynx et de la bouche, et le son laryngé primaire, déformé d'abord par le conduit pharyngo-buccal, l'est encore une fois par ce dispositif placé à la sortie des lèvres et dans lequel chante le musicien. Le spectre vocal (c'est-à-dire le timbre) dépend de la fréquence propre du résonateur, soit en dernière analyse de la forme et des dimensions de celui-ci. Ce procédé est assez proche de celui du masque, surtout dans son esprit car l'idée de déguisement vocal s'y retrouve en permanence. La différence tient surtout à l'action — nettement plus affirmée et perceptible ici — du résonateur en tant que tel.

Le porte-voix ou la trompe dans laquelle on chante entre dans la catégorie des altérateurs de voix et existe dans les sociétés les plus archaïques. Ainsi en Nouvelle-Guinée, sur les rives du fleuve Sépik, les Papous Iatmul chantent dans le *mai*, un tuyau de bambou ouvert aux deux bouts ; les lèvres entourent l'embouchure, la langue et les dents restant libres pour articuler des paroles.

Chez les Aborigènes d'Australie, le *didjeridou* est fait d'une branche d'eucalyptus pouvant atteindre 2 mètres de long et environ 10 cm de diamètre, naturellement évidée par les termites, les Australiens ne possédant pas d'outils adaptés pour réaliser eux-mêmes cette tâche. L'instrument est recreusé et l'écorce ôtée avant d'être finement décoré. Des syllabes sacrées, rauques et graves, sont chantées dans le *didjeridou*, qui réalise pour les Aborigènes la synthèse de l'humain et du végétal.

À la place d'un résonateur, une membrane peut être appliquée contre la bouche, dans le cas du mirliton. Tous les enfants d'Europe connaissent le peigne entouré de papier de soie. Les jeunes malgaches utilisent une tige de riz écrasé, le *farara*, pour imiter les pleurs des bébés ; les deux

[49] La voix fry est une voix rauque et éraillée, due à des vibrations de basse fréquence des bandes ventriculaires se surajoutant à celles des cordes vocales ; très appréciée à l'époque du style *new Orleans*, c'était entre autres la voix d'Ida Cox et de Louis Armstrong.

[50] A. Tamba ; M. Castellengo, "La musique du théâtre Nô japonais", *Bulletin du GAM* n° 9, 1969, p. 17.

mains placées devant la bouche maintiennent le mirliton tout en lui offrant une caisse de résonance. Certains guérisseurs traditionnels, par exemple au Honduras, utilisent également une voix « mirlitonnée » en associée avec le registre de fausset.

Un cas tout à fait limite est offert par le *katajjaq* (pluriel *katajjait*) des Inuit (ou Eskimo) du Nord canadien, autour de la Baie d'Hudson. Il s'agit d'un jeu vocal, véritable compétition dont le but est d'essouffler, d'épuiser l'adversaire, et de lui faire perdre son rythme. Pour cela, deux femmes sont face à face et utilisent la bouche de leur vis-à-vis comme caisse de résonance. Chacune produit un son ou une formule stéréotypée à tour de rôle, sur un rythme rapide et soutenu, que l'autre imite, complète ou modifie. Cette alternance cesse lorsque l'une des deux, « vaincue », se trompe ou ne peut plus suivre la cadence. Les voix sont particulièrement graves et gutturales, très appuyées, et il en ressort une impression de grande tension, rompue par l'éclat de rire ponctuant la fin de cette joute spectaculaire. Dans les *katajjait* de types mélodiques, chaque adversaire produit à tour de rôle une note de hauteur précise, l'ensemble constituant une mélodie. Les sons utilisés dans un *katajjaq* peuvent avoir un thème, comme l'imitation de cris d'animaux (oies sauvages par exemple) ou être produits non plus bouche contre bouche mais front contre front, au-dessus d'une jarre en terre cuite servant alors de résonateur.

1.2.2. Voix + excitateur

La différence avec le dispositif précédent est essentielle car cette fois ce n'est plus un résonateur ajouté, mais un système excitateur à part entière qui se trouve placé à la sortie de la bouche pour mettre en vibration l'air expiré pendant le chant. Ce système excitateur peut être constitué par les lèvres elles-mêmes formant un biseau (chanter en sifflant, pas d'exemple à ma connaissance dans les musiques ethniques), soit par une arête couplée à un résonateur (sifflet globulaire) ou à un tuyau (flûte). Dans tous les cas, l'air déjà mis en vibration par les cordes vocales est réutilisé pour être soumis à la nouvelle périodicité d'un excitateur externe, rapporté au conduit pharyngo-buccal, et qui produit un son nouveau, distinct et indépendant de celui de la voix.

Les Kabiye, peuple de cultivateurs vivant au nord du Togo, utilisent des « flûtes d'eau » appelées *nyefè* lors de rituels liés à la saison des pluies. Ce sont des tubes de bambou fermés à une extrémité et remplis d'une certaine quantité d'eau pour en déterminer la hauteur ; les *nyefè* sont exclusivement réservées aux femmes qui ne soufflent pas dedans directement mais chantent des sons gutturaux. Le souffle expiratoire est ainsi mis en vibration par le biseau de la flûte dont on entend la note unique mélangée à la voix de la chanteuse.

Le procédé le plus élaboré est sans conteste le chant dans la flûte. Il est attesté dans de nombreuses régions, mais c'est une véritable spécialité de l'Asie centrale, jusqu'au Rajasthan, au nord-ouest de l'Inde. Les Bachkirs, par exemple, en Oural méridional, joue de la flûte *kuraï* faite d'une tige d'angélique séchée d'environ 1 m de long, vernie, et percée de 5 trous, 4 sur le dessus et un sous le tuyau ; la main droite retournée en supination soutient l'instrument insufflé obliquement, le pouce bouchant le dernier trou ; la langue est roulée à gauche, et le musicien joue tout en émettant des sons proches de ceux de la guimbarde, tantôt en bourdon accompagnateur, tantôt en premier plan sonore, la flûte accompagnant alors le chant. Au Rajasthan, la flûte oblique *narh* se prête à une technique voisine, et certains musiciens parviennent à intercaler des mots et mener un récit entre le jeu de la flûte et le bourdon vocal.

1.3. La voix associée à l'instrument

Dans les techniques observées jusqu'à présent, la voix était mêlée à un son d'instrument ou modifiée par lui. Mais il existe des cas où le chant est juxtaposé à un instrument à vent. Il n'y a plus superposition, mais association intime de deux sources de même origine, à partir du même souffle, dont le décalage temporel n'empêche pas une impression de fusion qui n'existe pourtant pas *stricto sensu*.

Ce procédé est surtout connu et exploité en Afrique équatoriale, chez les Pygmées. Le *hindewou* (ou le *mobeke*) est un sifflet de 7 à 8 cm de long, taillé dans une branche de papayer, naturellement

creuse, et qui produit une hauteur fixe. Son jeu consiste en une succession plus ou moins rapide de sons de sifflet et de sons chantés tour à tour plus aigus et plus graves. Il en résulte une sorte de troisième terme, voix composite créée par la collaboration du son de la voix et du souffle expiratoire sonorisé par le *hindewou*. C'est en quelque sorte l'alternance rapide d'un excitateur interne (les cordes vocales) et d'un excitateur externe (le biseau du sifflet). Les Pygmées Aka et Mbenzele sont des virtuoses de cet instrument et l'utilisent à l'occasion de réjouissances telles que les retours de chasse fructueuse.

Cette technique d'association intime entre la voix et un instrument peut être observée dans quelques autres régions du monde, notamment au nord de l'Indochine, chez les minorités ethniques : les femmes K'mu, par exemple, chantent et soufflent alternativement dans une flûte traversière à embouchure centrale.

1.4. L'imitation des instruments de musique

Si la voix humaine est apparue à l'Occident et à quelques autres grandes civilisations comme idéal instrumental et modèle à imiter, dans d'autres cultures — très nombreuses de par le monde — c'est au contraire la voix qui cherche à ressembler et à s'identifier à tel ou tel instrument de musique ; certaines traditions enfin établissent si peu de différence entre les deux domaines qu'il n'est plus possible de démêler qui, de l'instrument ou de la voix, imite l'autre.

L'imitation vocale des instruments remplit principalement quatre fonctions :

1. fonction de remplacement
2. fonction ludique
3. fonction mimétique
4. fonction didactique

1.4.1. Fonction de remplacement

Lorsqu'un instrument jugé indispensable fait défaut, il existe toujours la ressource de l'imiter. Loin d'être une boutade, cette réponse fut la cause du développement par les Noirs de certaines techniques vocales dans les débuts du jazz, à l'époque où leur prix rendait certains instruments inaccessibles. L'imitation du cornet à piston ou de la trompette bouchée fut courante, et la tradition s'en est perpétuée jusqu'à aujourd'hui[51]. Cette démarche reste toutefois occasionnelle dans les musiques traditionnelles.

1.4.2. Fonction ludique

Imiter un instrument de musique peut être un jeu ou un passe-temps. Au Burundi, pendant les veillées ou pour amuser leurs petits enfants, les grands-mères faisaient vibrer leurs lèvres entre leurs mains jointes pour obtenir un son d'instrument à anche. Malheureusement ces *ubuhuha* ou « petites souffleries » sont en voie de disparition, à l'époque où la télévision remplace, dans les villes, les chantres et les conteurs.

L'imitation prend parfois valeur de tour de force et de virtuosité. Dans ce cas, comme pour la fonction de remplacement, la ressemblance avec un modèle précis reste de rigueur. Pendant les longues transhumances, les bergers mongols occupent une partie de leur temps à jouer de la flûte traversière à 9 trous *limbe* puis à en produire une imitation, dite « par le nez » d'une fidélité confondante grâce à une émission vocale très tendue en registre de fausset, une forte pression sous-glottique, et un travail important de la pointe de la langue contre la voûte palatine (les lèvres restant presque immobiles), afin de reproduire les ornements si caractéristiques de leur jeu instrumental.

[51] Cf. par exemple l'étonnante prestation de Bob Gurland dans l'album intitulé *Love* du pianiste John Hendrix.

1.4.3. Fonction mimétique

La sensibilité au timbre est très développée dans les musiques ethniques, pour lesquelles l'harmonisation des différentes couleurs instrumentales entre elles revêt une grande importance[52]. C'est dans cet esprit qu'un chanteur va modeler sa voix sur l'instrument qui l'accompagne, et vice versa dans la mesure du possible.

La lyre éthiopienne *bagannâ* possède des cordes qui bourdonnent et « grésillent » dans le grave, à la manière de certains luths indiens ; la voix qu'elle accompagne prend parfois des inflexions similaires dans le grave elle aussi, et les deux timbres se fondent alors l'un dans l'autre sur les unissons.

Mais c'est surtout avec les instruments à cordes frottés, naturellement plus proches du timbre vocal, que peut se produire une véritable imprégnation mimétique. De tels exemples sont courants avec des vièles d'apparence rudimentaire, comme en utilisent les caravaniers de l'Himalaya ou du Tibesti, au Tchad. Là, les Teda utilisent une vièle appelée *kiiki*, dont l'unique corde est faite du même crin que celui de l'archet ; le chanteur fredonne doucement, en voix de fausset, et souffle parfois entre ses dents pour mieux imiter encore le frottement de l'archet.

1.4.4. Fonction didactique

Reproduire vocalement les sons d'un instrument de musique, non dans l'intention de l'imiter mais pour l'enseigner à un élève, est un procédé largement répandu dans les sociétés traditionnelles, qui favorise à la fois la mémoire et l'imagination. Cette pratique a toutefois été développée dans les hautes cultures asiatiques, particulièrement pour l'enseignement de la percussion.

En Inde, où le jeu du *tablâ* a atteint un haut degré de technicité, les différentes façons de frapper le tambour portent des noms d'origine onomatopéique — l'alphabet rythmique ou *bola*. Par exemple *dâ*, frappe de l'extrémité de l'index de la main droite sur le centre, le petit doigt reposant sur la peau ; *tin*, frappe simultanée du poignet et de l'auriculaire de la main droite, l'index reposant sur la peau ; *tâ*, frappe de l'auriculaire, l'index reposant sur la peau ; *ga*, frappe de l'extrémité des quatre doigts de la main gauche avec pression simultanée du poignet sur la peau ; *dhin*, frappe des deux mains, la droite faisant *tin* et la gauche *ga*. Il existe ainsi plus d'une vingtaine de *bola*, que l'élève commence par apprendre un par un, puis qu'il combine en formules stéréotypées, d'abord oralement, puis sur son instrument. La complexité et la virtuosité du jeu digital se traduisent par une rapidité d'élocution spectaculaire dans la déclinaison des formules rythmiques.

Un énoncé onomatopéique des frappes — plus simple — existe aussi en Iran pour le *zarb*, dans les pays arabes, ainsi qu'en Extrême-Orient, notamment au Vietnam pour le tambour de cérémonie *trông nhac* joué avec des baguettes. Mais ce principe des syllabes mnémotechniques n'est pas réservé à la percussion, et au Japon, par exemple, tous les instruments de la musique classique sont susceptibles d'être imités dans cet esprit.

1.5. Les instruments parleurs

Dans certaines langues, l'intonation affectée à une syllabe en détermine le sens, au même titre que la flexion ou la désinence dans d'autres groupes linguistiques. Par exemple, le vietnamien, comme le chinois, utilise six tons : la syllabe *ma* signifie « mais » avec un ton bas-plain, « tombeau » avec un ton bas-mélodique, « jeune plan de riz » avec un ton bas-glottal, « fantôme » avec un ton haut-plain, « maman » avec un ton haut-mélodique, et « cheval » avec un ton haut-glottal. Dans la musique vocale, la structure de ces tons phonologiques induit le mouvement mélodique relatif, c'est-à-dire non la valeur mais la direction des intervalles, et par conséquent n'importe quel mot ne peut être chanté sur n'importe quel dessin ou mélisme sans risquer de changer de sens[53].

---

[52] Cf. la citation de la p. 24.

[53] Trân van Khê, *Viêt-Nam*, Buchet-Chastel, coll. Les Traditions musicales, 1967, p. 58.

Un certain nombre de langues africaines reposent sur ce principe et présentent un cas intéressant d'interférence mimétique avec les « instruments parleurs ». Certains tambours, particulièrement les tambours de bois à fentes, présentent plusieurs hauteurs correspondant aux tons de la langue ; la succession de ces hauteurs frappées sur l'instrument permet aux autochtones de reconstituer les mots et de comprendre des phrases entières. Des messages sont ainsi envoyés à des villages éloignés de plusieurs dizaines de kilomètres, les tambours pouvant porter très loin, surtout la nuit. Parfois, un percussionniste glisse une phrase tambourinée, souvent satirique ou moqueuse, au milieu d'un rythme de danse, pour amuser l'assistance.

Il ne s'agit ni d'un code rythmique préétabli ni d'un langage comparable au morse, mais bel et bien du squelette de la langue parlée elle-même, suffisamment décrite par les tons linguistiques et de ce fait compréhensible. Le langage tambouriné réalise une véritable transmutation du rythmo-mélodique en sémantique.

Dans certains cas, les tambours peuvent être remplacés par des xylophones, qui rendent évidemment plus perceptibles les différentes hauteurs tonales, mais dont le niveau sonore plus faible interdit la transmission de messages à longue distance.

Au Togo, les Kabiye utilisent à des fins similaires des sifflets ou des cornes fournissant généralement trois hauteurs différentes : ce langage sifflé ou corné, comme celui des xylophones, est en principe plus facile à comprendre que celui des tambours. Certains Indiens d'Amazonie, qui parlent aussi des langues à tons, utilisent un langage sifflé, mais uniquement avec les lèvres et les doigts, sans l'aide d'un instrument.

1.6. L'imitation des animaux

L'imitation vocale des animaux n'est pas l'apanage d'une culture ou d'une région, mais se retrouve au contraire dans de nombreuses populations, et comme pour les instruments de musique, possède plusieurs fonctions. Les plus fréquentes sont les fonctions ludique, signalétique, et magique.

Les Aborigènes australiens s'amusent parfois à incorporer dans le jeu du *didjeridou* une imitation des aboiements et grognements du *dingo*, un carnassier sauvage intermédiaire entre le chien et le renard.

Imiter le cri d'un animal est une technique d'approche ou d'appât du gibier bien connue des chasseurs en forêt, comme les Pygmées en Afrique ou les Wayanpi de la Guyane française vivant le long de l'Oyapock, et qui imitent parfaitement le tinamou, l'atèle, le sapajou, ou l'« oiseau-trompette » agami. D'autres usages du camouflage sonore ont dû être employés, notamment pour la guerre, mais ne sont pas formellement attestés.

Dans certains cas de possession, au cours de rituels, un individu peut se « transformer » en animal, être investi par lui, et produire alors son cri, généralement avec une grande ressemblance. De tels phénomènes existent dans le chamanisme, où c'est l'officiant lui-même qui entre en transe afin d'intercéder auprès d'un esprit pour un malade et obtenir une guérison magique.

2. Techniques vocales pures

En dehors des rapports étroits qu'elle entretient avec les instruments de musique, la voix est aussi cultivée pour elle-même, sans références extérieures. Là encore, l'imagination dont ont fait preuve les cultures traditionnelles ou archaïques est prodigieuse, et beaucoup des techniques vocales exploitées étaient inconnues chez nous avant que l'ethnomusicologie ne les révèle, et que la musique contemporaine ne s'en approprie certaines, avec le souci de décloisonnement et d'élargissement de son espace sonore qui la caractérise si souvent.

2.1. Voix professionnelles

Les voix longuement cultivées, aboutissant à la modification du timbre dans un sens souhaité, et d'une façon générale à la transformation de l'émission naturelle, n'existent pas seulement dans les

conservatoires occidentaux, mais également dans de nombreuses traditions, surtout dans les civilisations les plus développées. L'apprentissage du chant et les techniques vocales y font l'objet d'un enseignement rigoureux et approfondi, les chanteurs acquièrent une couleur, un accent, un style d'émission *sui generis* qui, pour un connaisseur, trahissent aussi sûrement leur origine qu'une peinture ou une sculpture pour un œil exercé.

Ces chanteurs ont, dans certains pays, le statut de musiciens professionnels. alors que dans d'autres, où cette fonction n'est pas reconnue, ils sont « semi-professionnels », ce qui dans les faits revient à peu près au même. Il est évident que cette notion de professionnalisme n'implique en rien une quelconque supériorité esthétique sur les chanteurs populaires issus de la pure tradition orale, qui ont appris en écoutant leurs aînés et remplacent par l'intuition l'enseignement du maître qu'ils n'ont pas eu.

Le théâtre, le concert et le rituel religieux sont les principaux domaines où s'expriment les voix professionnelles. Par exemple, dans l'opéra, très prisé sous diverses formes en Extrême-Orient, les voix chinoises sont peu volumineuses (c'est-à-dire présentent peu d'énergie dans les harmoniques les plus graves), le *singing formant* absent ou peu accentué, et le registre de fausset beaucoup utilisé par les hommes. Ces caractéristiques sont particulièrement prononcées au Vietnam. Les voix mongoles sont généralement très claires, et le fausset masculin y est plus discret. En Indonésie, le timbre est volontiers nasal, sans fausset. Les chanteuses japonaises font un large usage de la voix de poitrine, surtout dans la déclamation épique. Dans le rituel bouddhique *shômyô* du Japon et dans le tantrisme tibétain, les voix sont graves, profondes et gutturales.

Une part importante de la musique scénique d'Asie est constituée par les théâtres de marionnettes, dans lesquels un récitant (qui assure ou non l'animation) annonce le sujet, conduit le récit, évoque le décor, décrit les personnages et leur prête sa voix. Dans le *wayang kulit* ou théâtre d'ombres indonésien, le *dalang* est à la fois récitant et manipulateur, et doit connaître aussi bien les techniques d'animation que le répertoire littéraire et musical. Le spectacle dure toute la nuit, de 21 heures au lever du soleil, et exige une endurance hors du commun. Mais le *dalang* est aussi une sorte de médium qui traverse des états proches de la transe au cours de la représentation.

Dans le *bunraku* japonais, chaque poupée est animée simultanément par trois manipulateurs opérant en scène à la vue du public, tandis que le chanteur-narrateur, accompagné d'un joueur de luth *shamisen* se tient à la droite de la scène :

« [sa voix] se fait multiple, passant sans transition du registre grave et solennel du père noble à l'ironie ricanante du traître, en passant par les inflexions maniérées de la jeune première ou le timbre flûté d'une fillette. Son visage à lui seul est un spectacle lorsque, dans le feu de l'action, il en vient à mimer ses personnages, ironisant, ricanant, invectivant et se lamentant, jusqu'à ce qu'enfin, à bout de force, suant et soufflant, il cède la place [après une demi-heure] à un confrère frais et dispos. »[54]

2.2. Techniques ornementales

L'ornementation du chant est une constante de la plupart des musiques ethniques, aussi bien savantes que populaires. Elle est si riche, variée, subtile et inventive qu'aucune typologie générale n'a encore été réalisée à ce jour, et en donner une description même sommaire dépasserait largement les limites de cet exposé.

L'ornementation rend instable la ligne mélodique, s'affranchit des registres, provoque des coupures dans le flux de l'émission, et suppose de la part des organes phonatoires une mobilité et une plasticité extraordinaires, en tout cas inconnues de la technique occidentale actuelle. De plus, la main peut intervenir et modifier l'émission par pressions répétées sur la gorge (en fait le cartilage thyroïde), créant ainsi une sorte de trémolo voisin du hoquet, difficile ou impossible à obtenir autrement.

[54] R. Sieffert, "Le théâtre japonais", *Les théâtres d'Asie* (J. Jacquot éd.), C.N.R.S., Paris, ^{2}1968, p. 147.

Cette façon de traiter la ligne vocale dans les musiques archaïques contraste avec la relative simplicité de la structure mélodique telle qu'elle apparaît quelquefois à la lecture des transcriptions effectuées d'après des enregistrements. Aucun système d'écriture, si sophistiqué soit-il, ne peut rendre compte de toute l'ornementation, et seules les notations de type spectrographique donnent une idée de leur complexité (fig. 90) :

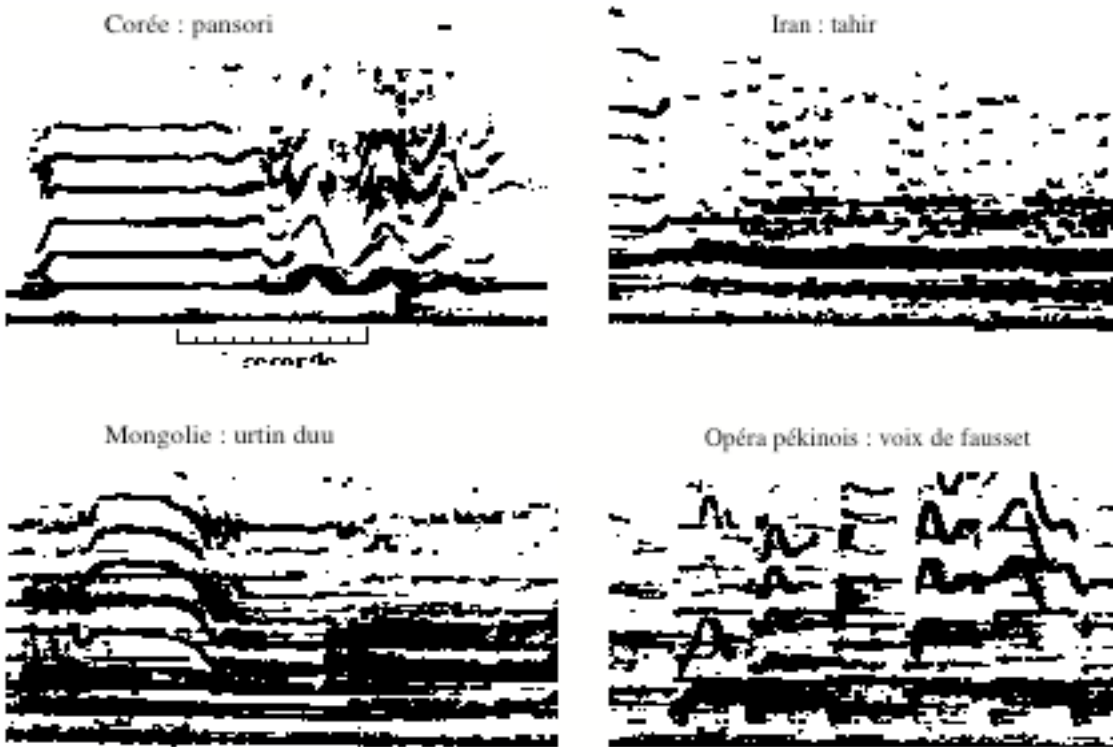


Fig. 90 : sonagrammes d'ornementation vocale

Dans les hautes cultures, les traités théoriques décrivent avec plus ou moins de précision des techniques vocales particulières et un certain nombre d'ornements. Ainsi, la musique classique de l'Inde du Nord, pour qui « *un chant sans agréments est comme une nuit sans lune, une rivière asséchée, une liane sans fleurs, une femme aimée sans bijoux* »[55], distingue les ornements des notes, les *gamaka*, de ceux de la mélodie, les *tâna*. Les livres anciens classent les premiers en quinze catégories : secoué, renflé, tremblé, triple, fondu, balancé, débordant, ondulant, bouclé, fermé, noué, frappé, riant, saluant et mélangé. Cette dernière catégorie se subdivise elle-même en quinze autres groupes d'ornements plus complexes, tels que fondu-tremblé, tremblé-frappé, secoué-renflé, triple-bouclé-frappé, etc.[56] Quant aux ornements de la mélodie, certains auteurs en définissent jusqu'à 68 espèces… Sans remplacer l'expérience auditive, cette trop sèche énumération peut cependant donner une idée de la richesse du sujet. La citation suivante, quoique défavorable, illustre bien ce qu'un Occidental du début du siècle pouvait ressentir à l'audition d'une telle musique :

« [Les chanteurs indigènes] s'ingénient sottement, pour faire valoir leur virtuosité, à masquer l'air sous d'innombrables ornements, et finissent par le rendre méconnaissable. D'autre part, leur méthode de chant est très défectueuse, et leur voix manque en général de volume. Ils ne la cultivent pas, dans l'idée qu'une pratique, même modérée, lui est préjudiciable, et en restreignent l'étendue

[55] D'après le *Nâtya-Shastra*, XXIX, 78.

[56] A. Daniélou, *Inde du Nord*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Traditions Musicales, 1966, p. 48.

par leur habitude de traîner le son en une multitude de petites inflexions, et par leur prédilection marquée pour les notes de tête, exemptes de naturel et d'un contrôle difficile. »[57]

Cette opinion est d'autant plus surprenante qu'elle émane d'un spécialiste, sanskritiste fort érudit, mais à qui sans doute les textes étaient plus familiers que la musique vivante.

2.3. Appels, cris et clameurs

Le cri est l'une des manifestations fondamentales de l'expression humaine. Au-delà de son émergence brute et réflexe (surprise, joie, douleur), il est employé diversement et recouvre des significations différentes selon les cultures et les civilisations.

Le cri au sens strict est par définition dénué de sens, et il ne faut pas considérer comme tel le fait d'appeler ou de chanter simplement plus fort que d'habitude. L'appel à la prière lancée par le muezzin du haut d'un minaret est une manifestation vocale fortement projetée, certes, mais avant tout une invocation comportant des paroles. Le cri n'a pas de support signifiant dans la langue, mais acquiert une signification par son expressivité même.

Il est utilisé collectivement ou individuellement, dans des registres profanes ou sacrés. En Afrique du Nord, les youyous des femmes retentissent lors des fêtes, font monter la tension, et excitent les participants au même titre que les musiciens ; ces vocalises aiguës, stridentes et répétitives renforcent la cohésion du groupe, le galvanisent, et ont joué à ce titre un rôle parfois important, dans les villes, à l'époque de la guerre d'Algérie par exemple.

Avec le cri collectif, ou clameur, la frontière n'est pas toujours nette entre profane et sacré. Ainsi les lamentations des pleureuses professionnelles ne relèvent pas du rituel funéraire au sens strict, mais en font tout de même partie, alors que les chœurs féminins qui scandent des syllabes dénuées de sens (*kouloukouloukouloukoulou*) lors des rites d'excision chez les Aborigènes Walbiri du Nord de l'Australie profèrent des paroles magiques, précisément parce que ce ne sont plus les mots du quotidien.

Le cri individuel revêt souvent une fonction utilitaire, notamment dans les sociétés pastorales où de nombreux appels s'adressent aux bêtes : rassembler le troupeau, appeler un chien, faire avancer sa monture, etc. Ces manifestations vocales (et instrumentales) sont loin d'être sans intérêt et participent à la caractérisation d'une culture musicale. Il n'est d'ailleurs pas rare d'en retrouver des traces, par exemple dans des chansons.

Dans les hautes cultures, le cri peut être un élément musical à part entière, et fait alors l'objet d'une stylisation : sa force brute est transposée, transcendée en violence esthétique. Ainsi, dans certaines sections du théâtre *nô*, les trois percussionnistes — qui assurent seuls, avec la flûte, la partie instrumentale — outre le jeu du tambour, lancent des interjections gutturales et étranges, les *kakegoe*, véritables cris précédant ou suivant la frappe. Ces *kakegoe*, stéréotypés et non improvisés, agissent sur deux plans : celui du rythme, en s'insérant dans les cycles des tambours, et celui du timbre, car la frappe est modifiée en fonction du cri ; ils possèdent également un pouvoir psychologique par l'impression qu'ils produisent sur le spectateur.

À Bali, le *kecak* est un genre qui utilise le cri comme unique matériau musical : un chœur d'hommes assis en cercles concentriques, pouvant dépasser deux cents participants, scande avec vigueur des onomatopées, entre autres *ke* et *cak* (prononcer tcha), provenant de l'imitation des cris du singe ; l'importance de l'effectif et son dynamisme, l'abondance des hoquets, syncopes, pédales, ostinatos et autres jeux rythmiques laissent une forte impression. Le *kecak* est également une chorégraphie et sert d'accompagnement à des représentations d'épisodes du *Râmâyana* et du *Mahâbhârata*, les acteurs se plaçant alors au milieu du premier cercle de choristes.

---

[57] J. Grosset, "Inde, Histoire de la musique depuis les origines jusqu'à nos jours", *Encyclopédie de la Musique...* (Lavignac éd.), I, Paris, Delagrave, 1913, p. 330.

2.4. Exploitation des registres

Rappelons brièvement que le premier registre, ou « voix de poitrine », est le registre naturel des hommes, et celui des femmes pour les notes graves ; le deuxième registre, ou « voix de tête », est celui de la voix naturelle des femmes et des enfants avant la mue ; il peut être utilisé par les hommes et prend alors le nom de « voix de fausset »[58].

Dans la plupart des traditions savantes, l'emploi des registres fait l'objet de codifications précises. Ainsi, par exemple, la voix de fausset est cultivée par les hommes dans le théâtre extrême-oriental mais prohibée dans le *râga* indien. Ces restrictions ou préférences existent aussi dans les cultures archaïques ou populaires, mais comme d'habitude, relèvent moins de la théorie que du goût social dominant, lui-même éventuellement relayé et formulé sous forme d'interdit ou de tabou.

Il existe une technique vocale essentiellement fondée sur les changements de registre, connue d'abord en Occident sous la forme du *jodel* (ou *yodel*) alpin, et pratiquée uniquement par des populations germanophones. Le terme a été conservé pour désigner ce procédé dans les différentes contrées du monde où il a été observé depuis maintenant plusieurs dizaines d'années.

Le jodel consiste à vocaliser en passant rapidement et fréquemment de la voix de poitrine à la voix de tête et vice versa, sur de larges intervalles, souvent de sixtes ou de septièmes ; les syllabes utilisées sont dénuées de sens, mais leurs voyelles, ouvertes ou fermées, facilitent le passage d'un registre à l'autre (par exemple "è-i" pour passer du premier au second).

Le jodel tyrolien tel qu'il est chanté aujourd'hui est trop proche de la musique de variété pour concerner l'ethnomusicologie, mais il existe encore en Suisse, dans la vallée du Muotatal (canton de Schwyz) un authentique jodel de tradition orale appelé *Juuz* ou *Jüüzli* ; il se pratique à une, deux ou trois voix de préférence et constitue alors une petite pièce polyphonique.

Le jodel n'est pas pratiqué seulement dans les Alpes ou d'autres régions montagneuses. On le retrouve jusqu'en Mélanésie, aux îles Salomon, ainsi qu'en Afrique centrale, où il est une véritable spécialité des différents groupes pygmées. Ceux-ci l'utilisent dans des polyphonies complexes à caractère cyclique, dans lesquelles les voix entrent successivement comme dans un *fugato* et tissent un contrepoint en zigzag où alternent rapidement, à certaines parties, fausset et registre de poitrine. Au Burundi, le jodel est parfois pratiqué dans des duos très serrés à voix égales où les formules mélodiques s'imbriquent intimement les unes dans les autres.

Il est à noter que le jodel est aujourd'hui presque partout une musique de divertissement, chantée aussi bien par les hommes que par les femmes, voire par les enfants chez les Pygmées.

2.5. Techniques hétérodoxes

Chez l'homme, aucun des organes nécessaires à la production du langage et du chant n'a pour fonction première la phonation : tous doivent en effet assurer en priorité des tâches nécessaires au maintien de la vie. Les poumons et la musculature respiratoire fournissent l'air qui oxygène le sang, puis l'expulsent avec le gaz carbonique, et c'est seulement après cet usage que l'air peut engendrer une onde sonore ; le larynx est d'abord un sphincter qui obture les voies respiratoires pour les protéger des corps étrangers lors de la déglutition, avant d'être mis en vibration par le courant aérien ; les cavités du pharynx et de la bouche, ainsi que les joues, les dents et la langue, avant de moduler l'onde sonore et d'articuler les phonèmes, ont pour mission de préparer par la mastication les aliments pour leur descente vers les organes digestifs.

La parole, puis le chant, acquisitions majeures de l'humanité, n'existent donc que par récupération, par détournements d'organes ou de fonctions. Ceci n'a rien d'étonnant compte tenu de l'époque relativement tardive où apparaît la possibilité de langage articulé (avec Homo habilis pour les auteurs les plus audacieux, soit 2,2 millions d'années), par rapport au développement général de l'espèce humaine.

---

[58] Un registre peut être défini comme l'ensemble des sons produits par une même configuration laryngée. La terminologie de la technique vocale n'est pas uniformisée, mais les définitions données ici sont admises par la plupart des spécialistes de la physiologie du chant (cf. note 1 p. 132).

Certaines parties du corps possèdent ainsi une fonction secondaire, orientée vers la production sonore. Mais au-delà de l'usage « normal » de ce qu'il est désormais convenu d'appeler les organes de la phonation, il existe des techniques qui mettent en jeu d'autres éléments de l'appareil vocal, ou bien utilisent différemment une fonction déjà existante. Ainsi la voix *fry*, cultivée en Afrique (cf. p. 139), constitue-t-elle un exemple de détournement d'organes, dans la mesure où les bandes ventriculaires qui la produisent ne servent pas habituellement à créer des sons, mais à parfaire l'occlusion de la glotte lors d'un effort musculaire important.

Parmi les utilisations hétérodoxes des fonctions phonatoires, la respiration occupe une place de choix. Si la pureté de l'émission, c'est-à-dire la suppression de tout bruit d'écoulement d'air, est recherchée dans la musique occidentale aussi bien pour les instruments à vent que pour le chant, c'est loin d'être le cas dans les musiques ethniques, pour lesquelles un souffle audible garantit au contraire l'origine humaine de la musique.

Au Burundi, il existe une technique à voix chuchotée pour chanter des chroniques historiques ou épiques, avec accompagnement de la cithare en berceau *inanga* (cf. chap. V § 2.6) ; selon les musiciens, cette manière de chanter est celle qui procure le meilleur équilibre entre voix et cithare.

Nul n'ignore l'importance du souffle, symbole de vie, dans les religions traditionnelles, et les mystiques, les contemplatifs ou les yogis insistent sur l'importance de son contrôle. Chez les derviches de certaines confréries soufi, la respiration se change en halètements saccadés dont la répétition provoque, par excès d'oxygénation du sang, un état second favorisant l'entrée en transe et la réceptivité au nom d'Allah, inlassablement répété.

2.6. Excitateur externe

Pour émettre normalement un son, les cordes vocales sont mises en vibration par le courant d'air sous-glottique, et découpent celui-ci en salves ou bouffées provoquant des variations de pression, c'est-à-dire une onde sonore, dans le conduit pharyngo-buccal ; le larynx est un excitateur interne qui délivre une fourniture primaire de fréquence déterminée, déformée ensuite par les cavités de résonance du pharynx et de la bouche. On retiendra que ce ne sont pas à proprement parler les vibrations des cordes vocales qui créent le son, mais les variations de pression aérienne qu'elles provoquent. À cet égard, le système phonatoire peut être assimilé à un instrument à anches.

L'excitateur externe n'utilise, quant à lui, qu'une partie seulement du dispositif phonatoire, à savoir les cavités de résonance. La fonction vibratoire est de ce fait extériorisée et assujettie à l'entrée du conduit buccal. L'excitateur peut être une corde, comme pour l'arc et la cithare en bouche, ou une languette, comme pour la guimbarde.

Ces instruments fonctionnent selon le même principe acoustique. La corde ou la languette engendre un spectre homogène, riche en harmoniques, de hauteur déterminée et de faible intensité ; son couplage avec le conduit pharyngo-buccal déforme le spectre excitateur en créant des formants qui dépendent de la fréquence propre du conduit, et le rend du même coup beaucoup plus sonore. Les paramètres déterminant la fréquence propre d'un résonateur — principalement volume et surface d'ouverture — peuvent, dans le cas des cavités phonatoires, varier dans des proportions considérables grâce au système articulateur, notamment par la mobilité de la mâchoire, l'ouverture de la bouche et la position de la langue.

En résumé, le volume des résonateurs varie, entraînant une modification de la fréquence propre de ceux-ci et par conséquent du timbre de la corde ou de la languette, donc du son résultant. Ces variations sont si importantes qu'elles donnent l'illusion de changements de hauteur et donc de jeu mélodique[59].

[59] J.-C. Risset, "Hauteur et timbre des sons", *Conférence des Journées d'Études du festival international du Son*, Paris, 1976.
— — — "Paradoxes de hauteur", *Rapports IRCAM*, Paris, 1978.

2.6.1. Arcs et cithares en bouche

Avec les cordophones, la fréquence du son primaire peut être modifiée par variation de longueur ou de tension de la corde, soit que le musicien agisse sur la courbure du bois de l'arc, soit qu'il appuie un objet dur — morceau de bois ou canif — à l'extrémité de la corde opposée à sa bouche ; la montée ainsi obtenue est généralement de l'ordre de la 2de majeure (cf. chap. V § 1).

Avec un tel dispositif, le couplage entre la bouche et la corde est acoustiquement « faible », l'air étant somme toute le seul lien entre les deux éléments. En conséquence, les interactions de la cavité buccale sont peu importantes, et la sensation de variation mélodique pas toujours très nette. Mais la liberté relative laissée à la cavité buccale offre des compensations, et certains musiciens africains, les Ngbaka en Centrafrique notamment, entremêlent jeu de l'arc et paroles chantées.

La cithare en bouche est beaucoup moins répandue que l'arc, et se trouve aux Îles Hawaii, mais surtout en Afrique, depuis le Mozambique avec le *xipendane* à 4 cordes, jusqu'au Sénégal avec l'*étemb* des Bassari, dont les 2 cordes sont d'étroites bandes d'écorce de palmier raphia détachées du corps même de l'instrument (cithare idiocorde).

2.6.2. Guimbardes

Avec la guimbarde, et quel qu'en soit le modèle (cf. chap. III § 2.1), le couplage avec la cavité buccale est acoustiquement « fort », parce que le cadre auquel est fixée la lame est placé au contact des dents ; les vibrations se transmettent donc en partie par conduction osseuse, avec une moindre déperdition d'énergie que pour l'arc en bouche. En d'autres termes, l'influence des cavités pharyngo-buccales est ici importante, et l'illusion mélodique particulièrement nette chez les meilleurs instrumentistes, qui parviennent à accorder leurs résonateurs tour à tour sur chaque harmonique du spectre de la lame et jouer ainsi des intervalles naturels. De même, lorsque les cavités phonatoires reproduisent les positions de prononciation des voyelles et de certaines consonnes, la guimbarde peut « parler » assez distinctement pour se faire comprendre.

En revanche, la fréquence de la lame, qui dépend de caractéristiques mécaniques, reste constante et ne peut être modifiée en cours de jeu. Le musicien est ainsi astreint à conserver la même hauteur physique tout au long de son exécution, ce qui est peu commun pour un instrument de musique à vocation mélodique…

Le jeu de la guimbarde est très développé à l'heure actuelle dans l'ère culturelle sibérienne où les Yakoutes, par exemple, improvisent au *khomous* des ensembles étourdissants par l'invention sonore et la virtuosité technique. Ailleurs, comme chez les Aborigènes Abujhmaria du Madhya Pradesh, en Inde, la technique pharyngo-buccale est moins élaborée pour permettre au musicien de jouer et de chanter des paroles en même temps.

2.7. Le chant diphonique

J'ai proposé avec É. Leipp en 1971 d'appeler ainsi une technique vocale qui permet à un seul chanteur de faire entendre deux sons simultanément, le plus souvent un bourdon grave et une mélodie aiguë[60]. Le principe en est exactement celui de la guimbarde, mais avec cette différence que l'excitateur est en quelque sorte réintégré à l'intérieur du corps, puisque ce sont les cordes vocales elles-mêmes qui jouent le rôle de la languette.

2.7.1. Genèse acoustique

L'émission diphonique consiste donc pour le chanteur à émettre un spectre riche en harmoniques, puis à accorder très finement une cavité phonatoire sur l'un des composants de ce spectre, dont l'amplitude augmente ainsi fortement par résonance ; le déplacement de la langue fait varier le volume buccal, donc la fréquence propre, et sélectionne de cette façon différents

[60] G. Léothaud, "La musique religieuse du Tibet", *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, 58, Université Paris VI, 1971, p. IX.

harmoniques de la fourniture laryngée (fig. 91). C'est la cavité buccale antérieure qui joue le rôle de résonateur variable principal, et l'extrémité apicale de la langue, appliquée contre la voûte palatine, agit comme un sélecteur de fréquence, en se déplaçant d'avant en arrière pour descendre, et d'arrière en avant pour monter l'échelle des harmoniques.

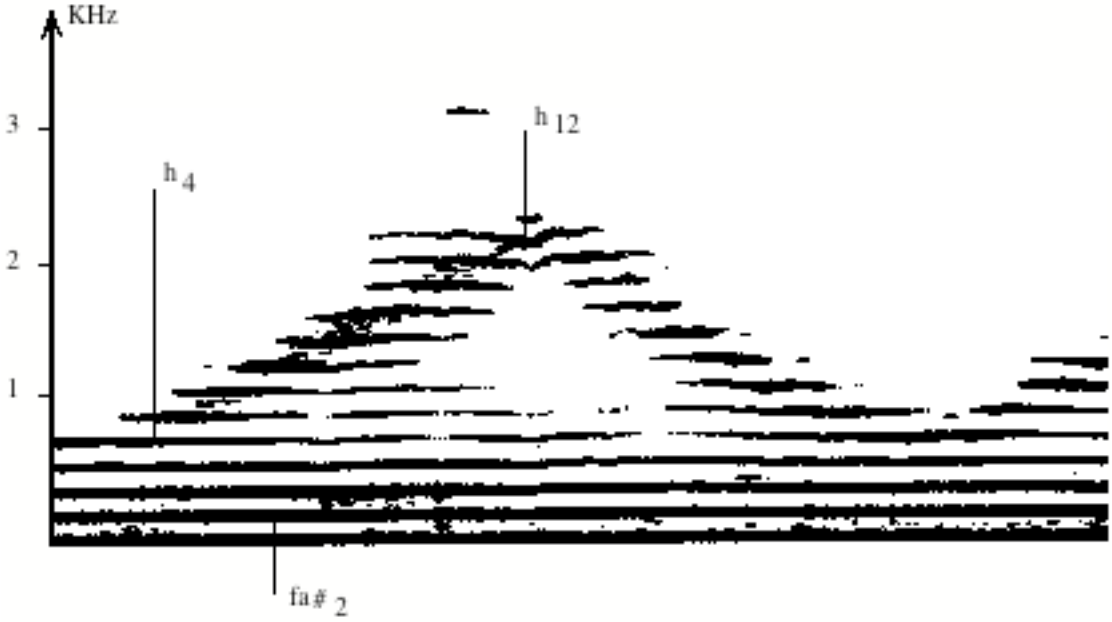


Fig. 91 : chant diphonique

Les cordes vocales, à l'inverse de la guimbarde, peuvent modifier la périodicité du fondamental, et permettre l'utilisation d'autres échelles harmoniques qui se combinent entre elles par juxtaposition, augmentant ainsi les possibilités mélodiques. Mais cette faculté ne semble pas exploitée par les musiciens traditionnels, probablement à cause de l'extrême difficulté technique à la réaliser[61].

La mélodie diphonique aiguë, ou « mélodie d'harmoniques » conserve comme avec la guimbarde la même fréquence pendant son exécution, et n'existe donc pas en tant que telle pour un appareil de mesure tel l'oscilloscope. On entend bien deux sons, mais les cordes vocales n'en produisent qu'un seul. Si notre oreille perçoit malgré tout une polyphonie, c'est que la sensation de hauteur est influencée par la répartition de l'énergie dans un spectre (cf. supra). Dans le cas présent, si un harmonique est suffisamment amplifié, il est perçu de façon autonome, à sa hauteur propre.

Le chant diphonique joue finalement sur une propriété paradoxale de la perception humaine, puisqu'en tout état de cause il n'est pas produit par des variations de fréquences, mais par des changements de timbre, suffisamment importants pour entraîner une modification de la sensation de hauteur[62].

2.7.2. Aspect musical

La série harmonique est une succession d'intervalles dont l'ordre reste constant quelle que soit la hauteur du fondamental. C'est une donnée naturelle, imposée aux musiciens. Le fait de n'utiliser que des harmoniques pour créer une mélodie entraîne des conséquences particulières sur la hauteur des sons produits et sur leur constitution en échelle.

Les harmoniques exploités par les chanteurs sont compris entre le 6e et le 13e rang ; quatre d'entre eux (en fait la moitié) sont moins employés, ce sont les 6e, 7e, 11e et 13e. Ce choix se

---

61 David Hykes maîtrise parfaitement ces possibilités, comme en témoignent ses diférents enregistrements.

62 G. LÉOTHAUD, "Considérations acoustiques et musicales sur le chant diphonique", *Dossier n° 1*, Institut de la Voix, Limoges, 1989.

justifie sur le plan musical. À partir de l'harmonique 7, en effet, la succession des degrés consécutifs est égale, puis inférieure à la 2de majeure, ce qui la rend proche d'une gamme courante. Mais surtout, une utilisation sélective de certains degrés de cette gamme engendre deux des cinq échelles pentatoniques anhémitoniques (c'est-à-dire sans demi-tons, cf. infra chap. VIII), qui sont elles-mêmes à la base de systèmes musicaux largement répandus, et plus particulièrement en Extrême-Orient, auquel se rattachent les cultures qui exploitent le plus le chant diphonique : ainsi, la succession 8, 9, 10, 12 (*do ré mi sol* à partir d'un fondamental *do*), de très loin la plus fréquente, fournit le pentatonique 1 (pycnon initial). La suite 6, 7, 8, 9, 10 fait apparaître le pentatonique II (pycnon terminal), à cela près que le deuxième degré, l'harmonique 7, est un peu trop haut et doit être entendu comme un *la*.

On remarque que l'échelle pentatonique I est défective, car il lui manque le cinquième degré, soit le *la*, toujours en partant du *do*. Cette fonction est en fait très rarement remplie par l'harmonique 13, dont la hauteur réelle est éloignée de la sixte majeure de 60 *cents* soit plus d'un quart de ton. De toute façon, nombreuses sont les mélodies ou les incipit qui n'utilisent que les trois premières notes de cette échelle.

Le chant diphonique est pratiqué surtout en Asie centrale, de l'Oural et l'Altaï à la Sibérie orientale et au Tibet. Si les mécanismes de sa production sont toujours les mêmes, les variantes stylistiques en sont nombreuses, selon la hauteur du fondamental, le choix des harmoniques, l'ornementation, ou le type d'émission : voix de gorge, de tête et nasale, d'après la terminologie mongole. Les formes les plus connues sont le *xöömij* mongol (fig. 92), dont la mélodie d'harmoniques est très fluctuante, *l'uzliau* des Bachkirs, le *kai* des Gorno Altaïsk, et les quatre styles principaux des Touvas : le *sygyt*, à la mélodie claire et bien détachée, l'*ezengileer*, riche en accents rythmiques imitant souvent le galop du cheval, le *borbannadyr*, chanté à bouche presque fermée parfois à plusieurs exécutants, et le *kargyraa*, au fondamental plus grave.

En dehors du monde sibérien, on connaît au Tibet la technique *dbyans* (prononcer yang) des moines dGe-Lugs-Pa dans les monastères de rGyud-sMad (Gyüme) et rGyud-sDod (Gyütö), très spectaculaire par la profondeur et la raucité d'un fondamental descendant parfois au sol_0, fruit d'un entraînement sévère commencé dès l'enfance. Enfin, l'émission diphonique est encore attestée chez les Bunun, une minorité ethnique de Taïwan, qui le pratiquent en chœur (le *pasi but but*) et sous une forme rudimentaire, en Afrique du Sud, chez les femmes xhosa qui imitent l'arc musical.

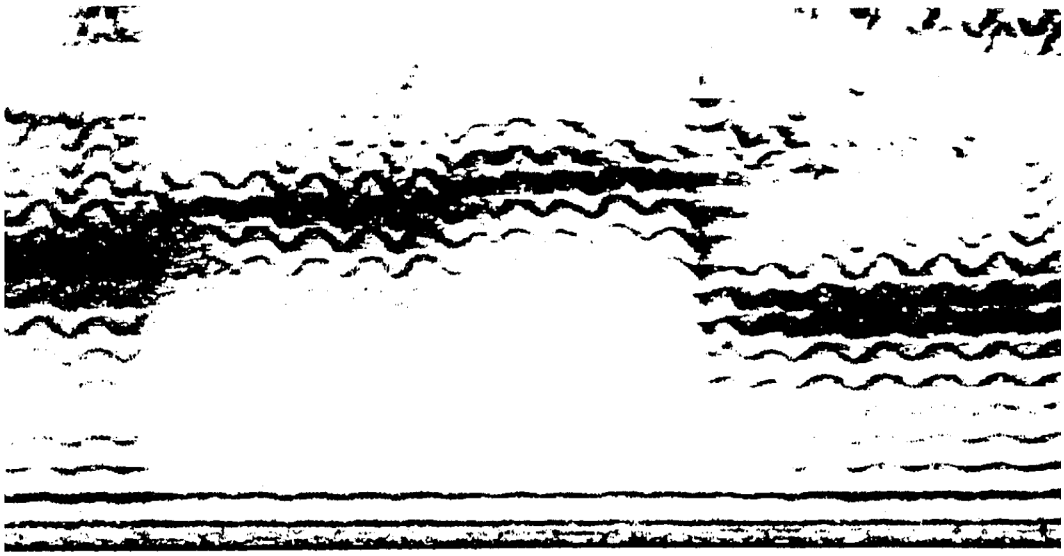


Fig. 92 : style *xöömij*

3. Techniques polyphoniques

La musicologie a désormais établi avec certitude que, contrairement à une opinion qui prévalut longtemps, la polyphonie n'est ni l'apanage de l'Europe ni une invention du Moyen Âge chrétien. Il est vrai, en revanche, que l'Occident a codifié — grâce à la notation — et pratiqué un genre particulier de polyphonie, fondé essentiellement sur le contrepoint régi par des rapports harmoniques.

L'étude des musiques ethniques montre que la superposition des voix est en réalité très fréquente, et pratiquée partout depuis des temps immémoriaux. Elle repose sur des principes spécifiques qui, sans être ceux du contrepoint, n'en ont pas moins leur logique interne et leurs impératifs esthétiques.

D'une façon générale, la complexité des combinaisons sonores est rarement recherchée pour elle-même sauf peut-être par les civilisations de haute culture, qui cultivent volontiers le plaisir né de la difficulté.

Les principaux procédés d'agencement polyphonique sont les suivants :

- l'hétérophonie
- l'antiphonie
- le tuilage
- la diaphonie
- la polyphonie sur bourdon
- la polyphonie sur ostinato
- la polyphonie harmonique
- le contrepoint
- la polymusique

L'**hétérophonie** est la superposition de lignes perçues comme identiques, mais chacune suivant sa démarche propre, selon le chanteur ou le type d'instrument : lorsqu'ils ont l'intention de jouer la même chose, une vièle, une flûte et une voix n'utilisent pas les mêmes ornements ni tout fait la même conduite mélodique. De là naît une polyphonie par enrichissement d'une ligne unique, laissant entendre une seule voix, mais sous différentes formes simultanément.

L'**antiphonie** oppose deux groupes vocaux différents qui alternent et se répondent. Il ne s'agit pas encore de polyphonie au sens propre puisqu'il n'y a pas nécessairement superposition, mais l'intention, si l'on peut dire, est déjà plurielle, dans la mesure où aucun des deux chœurs n'incarne la musique à lui tout seul.

Le **tuilage** provient d'une conséquence naturelle de l'antiphonie : un élément B commence avant que l'élément A qui l'a précédé ait terminé. Ces éléments peuvent être deux chœurs de type responsorial, un soliste et un chœur, ou plusieurs solistes. L'incipit et la terminaison qui viennent en contact ne sont pas forcément apparentés, et l'effet polyphonique est d'autant plus affirmé que le tuilage concerne une plus longue séquence.

La **diaphonie** consiste à superposer plusieurs voix homophones séparées par un intervalle quelconque (souvent tierces, quartes ou quintes). Les parties peuvent rester parallèles (diaphonie véritable), se mouvoir en mouvements contraires (le déchant de la musique médiévale) ou en mouvements obliques (l'une restant fixe quand l'autre se déplace). Dans certains cas, ce ne sont pas des règles de contrepoint qui commandent la conduite des parties, mais un souci de sonorité globale, la couleur de l'ensemble résultant.

La **polyphonie sur bourdon** se différencie du cas précédent, et particulièrement du mouvement oblique, en ce qu'une des voix évolue par longues tenues, généralement au grave, perdant ainsi son caractère homophone. Le bourdon, simple ou double, fixe ou de hauteur variable, procure une assise aux autres voix, comme l'*ison* de l'office byzantin, un point d'ancrage, ou même, comme dans la musique classique indienne, une référence harmonique constante par l'omniprésence de la tonique.

La **polyphonie sur ostinato** dérive naturellement du bourdon. Celui-ci, en effet, se complexifie sous la forme d'une courte formule cellulaire, et constitue un ostinato, comme dans certains chœurs africains ; il n'est plus forcément la voix la plus grave, et peut se trouver à n'importe quelle partie. L'ostinato débouche parfois sur une technique contrapuntique, comme dans la musique instrumentale indonésienne par exemple (cf. chap. VIII).

La **polyphonie harmonique** est proche de celle que nous connaissons en Occident. Il s'agit d'ailleurs le plus souvent de musiques populaires européennes qui ont pu, par le passé, être influencées ou influencer elles-mêmes l'art savant. Ce type de polyphonie est constitué d'accords obtenus par contrôle du mouvement des voix.

Le terme de **contrepoint** englobe tous les cas de superposition de lignes mélodiques autonomes ou différenciées dont la valeur musicale se trouve enrichie par leur superposition même. Parfois, comme dans le canon, l'intérêt musical n'est pas fonction d'un contrôle vertical qui d'ailleurs n'existe pas toujours, mais plutôt lié à la perception d'un décalage temporel constant entre des voix totalement apparentées.

La **polymusique**, dont les exemples demeurent fort rares, désigne l'ensemble résultant de la présence simultanée, voulue, mais sans coordination temporelle, de plusieurs unités musicales autonomes. Ces unités, souvent des chœurs, sont indépendantes les unes des autres, mais sont conçues pour jouer ensemble.

Ces différents procédés sont à la base des innombrables manifestations polyphoniques attestées aujourd'hui dans le monde entier. Quelques exemples empruntés à la musique populaire européenne suffiront à s'en convaincre.

En Corse, dans la région de Corte, il existe encore une polyphonie religieuse en partie improvisée selon des règles établies — d'ailleurs relativement proches de celles du contrepoint médiéval — et bien connues des chanteurs. Une *paghiella* (équipe) formée uniquement d'hommes, de préférence parents ou amis, se compose de trois parties : *bassu*, *segunda*, et *terza*. La *segunda* est la voix principale et utilise souvent un timbre ou mélodie empruntée. Le *bassu* suit la *segunda* au grave en mouvements parallèles, masqués souvent par l'ornementation. La *terza*, la voix la plus élevée (ténor), se surajoute à l'ensemble en suivant également la *segunda* de préférence à la 3ce ou à la 4te supérieure ; elle ignore généralement le *bassu* (d'où des 5tes parallèles ou des fausses relations au sens de l'harmonie classique), ce dernier d'ailleurs curieusement considéré comme la partie la moins importante. Les différentes voix sont en général chantées par plusieurs exécutants, d'où un effet d'hétérophonie qui complique l'ensemble. Proche par l'esprit mais différente dans sa réalisation, la polyphonie religieuse sarde représente un aboutissement de ces techniques.

Différentes fonctions musicales peuvent se distribuer entre plusieurs voix. Ainsi, en Épire, la polyphonie à 4 voix est ainsi répartie : le *klostis* ou « brodeur » entonne la mélodie, puis brode, orne et improvise en la confiant à la 1re voix, la plus aiguë, qui la développe ; la voix grave, ou 2e voix répond au *klostis* et le soutient dans ses vocalises ; l'ensemble repose sur un bourdon ou « *isson* » chanté à l'unisson par plusieurs voix.

Un dispositif similaire se retrouve chez les Tosques, une minorité albanaise de confession musulmane en Macédoine (ex Yougoslavie) : la « voix qui prend » ou « qui enlève », la plus ornée, dialogue avec la « voix qui coupe », toujours sur un bourdon collectif.

Dans la plupart des ensembles polyphoniques, les voix portent des noms qui évoquent leur fonction ou leur qualité de timbre. En Géorgie, par exemple, la voix soliste principale est « appelante » la plus aiguë « voix irréelle » Les termes sont encore plus imagés dans les cultures archaïques, comme chez les Dorzé d'Éthiopie qui distinguent « l'œil », « le plus jeune », celui qui « rote », celui qui « recouvre » et la voix « aiguisée ».

Certaines polyphonies présentent un caractère très spécifique et original, moins par l'expression contrapuntique que par la sonorité de l'ensemble. C'est le cas, par exemple, du chant *a tenores* de Sardaigne, qui aurait pour origine l'imitation de bruits typiques de la campagne (bêlements, mugissements, appels, etc.) Le groupe se compose d'un soliste *oghe* et d'un chœur de trois chanteurs, *bassu*, *contra* et *mesuoghe*, soudé et très compact, au timbre particulièrement nasillard ;

le soliste chante le texte, et le chœur l'accompagne dans un style vertical en fin de vers et aux cadences, sur des syllabes dénuées de sens.

Un exemple intéressant de musique urbaine de tradition orale est offert par le *tralelero* génois, genre né de l'acculturation et influencé aussi bien par la musique savante — notamment le bel canto, Italie oblige — que par la clique militaire à l'harmonie tonale bien affirmée. Le *tralalero* se compose généralement de cinq parties : deux voix solistes, *tenor* (conducteur) et *baritono*, une voix de *femina* chantée par un homme, une voix de *guitara* qui imite plus ou moins fidèlement l'instrument en mettant la main devant la bouche, le tout soutenu par la partie de *basso*, la seule à être chantée par plusieurs exécutants.

Le groupe est formé exclusivement d'amateurs ne connaissant pas tous la musique, et qui inventent, apprennent et chantent leur répertoire sans partition. Le style de la musique elle-même peut paraître hybride, mais n'en constitue pas moins un témoignage vivant sur la création populaire.

BIBLIOGRAPHIE

Les publications consacrées spécialement aux techniques vocales en ethnomusicologie sont fort peu nombreuses. J'y ajoute des références complémentaires concernant certains points abordés au cours de ce chapitre.

DOURNON (G.), « Une flûte qui trompe, parallèle entre deux aérophones indiens », *Cahiers de musique traditionnelle*, 2, Genève, 1989, p. 16-32.

DOURNON-TAURELLE (G.) ; WRIGHT (J.), *Les guimbardes*, Paris, Institut d'ethnologie, 1978.

EMMERT (R.) ; MINEGISHI (Y.) éd., *Musical Voices in Asia*, Tokyo, Heibonsha Ltd., 1980.

LEIPP (É.), « Le problème acoustique du chant diphonique », *Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale*, 58, Université Paris VI, 1971, p. 1-10.

LÉOTHAUD (G.), « Considérations acoustiques et musicales sur le chant diphonique », *Dossier n° 1*, Institut de la Voix, Limoges, 1989.

LOMAX (A.), *Folksong Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science, publication n° 68, 1968.

MÂCHE (F.B.) ; POCHÉ (C.), *La voix, maintenant et ailleurs*, Catalogue de l'exposition de la BPI du Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

NILES (D.), « Altérateurs de voix de Papouasie-Nouvelle-Guinée ou comment la confusion des données appauvrit l'organologie », *Cahiers de musique traditionnelle*, 2, Genève, 1989, p. 75-99.

SCHAEFFNER (A.), « Variations sur deux mots : polyphonie, hétérophonie », *Revue belge de Musicologie*, XX/1-4, 1966, p. 43-64.

SCHNEIDER (M.), *Gechichte der Mehrstimmigkeit*, 3 vol., Berlin, ^{2}1968.

TAMBA (A.), *La structure musicale du Nô (théâtre traditionnel japonais)*, Paris, Klincksieck, 1974.

VANDOR (I.), *La musique du bouddhisme tibétain*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Traditions musicales, 1976.

ZEMP (H.) ; TRÂN QUANG HAI, « Recherches expérimentales sur le chant diphonique », *Cahiers de musique traditionnelle*, 4, Genève, 1991, p. 27-68.

DISCOGRAPHIE

Un coffret de trois disques consacrés à la voix dans les musiques traditionnelles est paru en 1997 dans la collection CNRS Musée de l'Homme (Le Chant du Monde). Les deux premiers disques portent sur les techniques vocales, le troisième sur la polyphonie.

Les Voix du monde. Une anthologie des expressions vocales (CNRS Musée de l'Homme, Le Chant du Monde CMX 374 1010.12)

La voix déguisée

Masques Dan/Côte d'Ivoire (OCORA OCR 52)

The Music of the Dan (Anthology of African Music, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2301)

Sénégal/Musique des Bassari (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74753, 1981)

Côte d'Ivoire, Senoufo/Musique des funérailles Fodonon (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274838, 1984)

Japon/Musique du Nô (OCORA 558 629)

La voix mélangée à l'instrument de musique

Music of Oceania/Papua Niugini/The Middle Sepik (Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 2700, 1981)

Music of Oceania/The Iatmul of Papua Niugini (Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 2701, 1982)

Songs of the Northern Territory (Australian Institute of Aboriginal Studies, 5 d. Monograph series IAS-M-001/5, ^{2}1974)

Madagascar/Musique malgache (OCORA OCR 24, 1965)

Togo/Musique Kabiye (OCORA 558 640)

Inédit 1/Asie centrale, Azerbaïdjan, Touva, Bachkirie (Maison des Cultures du Monde, MCM 001, 1985)

Flûtes du Rajasthan (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274645, 1977)

Chants et Jeux des Inuit/Canada (Musical Sources, Philips 6586 036, 1978)

Canada/Jeux vocaux des Inuit (OCORA HM 83, 1989)

The Eskimos of Hudson Bay and Alaska (Folkways FE 4444)

La voix associée l'instrument de musique

Chants et danses de la forêt centrafricaine (Harmonia Mundi HM 733)

Ba-Benzélé Pygmies (Anthology of African Music, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2303)

Laos (Musiques de l'Asie traditionnelle vol. 2, Playa Sound PS 33502, 1976)

L'imitation des instruments de musique

Burundi/Musiques traditionnelles (OCORA 558 511)

Chants mongols et bouriates (Musée de l'Homme, Vogue LDM 30138, 1973)

Ethiopia/Vol. 1 : Music of the Central Highlands (Tangent TGM 101)

Tchad. Musique du Tibesti (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74722, 1980)

The Drums of India/Chaturlal (World Pacific Records WPS-21403)

Les instruments parleurs

Dahomey/Bariba and Somba Music (Musical Atlas, EMI Odeon 064-18217, 1976)

Togo/Musique Kabiye (OCORA 558 640)

L'imitation des animaux

Wayãpi/Guyane (SELAF ORSTOM Ceto 792, 1980)

Chasseurs Pygmées (SELAF ORSTOM Ceto 795, 1982)

Voix professionnelles

The Chinese Opera : Arias from Eight Peking Operas (Lyrichord LLST 7212)
Chine (Musiques de l'Asie traditionnelle vol. 5, Playa Sound PS 33505, 1976)
Hát chèo/Vietnamese Traditional Folk Theatre (Musical Sources, Philips 6586 035, 1978)
Japon vol. 2./Liturgie Bouddhique « Shomyo » (OCORA 558 539)
Java vocal, vol. 18 (Galloway Records GB 600537, 1975)

Techniques ornementales

Musical Voices of Asia (3 d. Victor SJL 209-211, 1980)
Ainu no Ongaku (Vinycord, 10 d., VDL 184-193)
Japon vol. 6/Kinshi Tsuruta (OCORA C 558 653)
Rajasthan/Les musiciens du désert (OCORA 558 523, 1978)
India III (Musical Anthology of the Orient, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2018)
Ustad Bade Ghulam Ali Khan : Khayal Ragashree […] (EMI ECLP 41562, 1984)
Le Chant Khayal de Parveen Sultana et Dilshad Khan (Traditions classiques de l'Orient, Espérance 8412, 1985)

Le cri

Japon vol. 5. Musique du Nô (OCORA 558 629)
Bali. Folk Music (Musical Atlas, EMI Odeon 064-17858, 1973)

Exploitation des registres

Jüüzli/Jodel du Muotatal (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274716, 1979)
Gabon/Musique des Pygmées Bibayak (OCORA 558 504)
Anthologie de la musique des Pygmées Aka/Empire Centrafricain (OCORA 558 526-8, 1978)

Techniques hétérodoxes

Madagascar/Musique malgache (OCORA OCR 24, 1965)
The Human Voice (Music in the World of Islam vol. 1, Tangent TGS 131, 1976)
Burundi/Musiques traditionnelles (OCORA 558 511)

Excitateur externe

Musique du Gabon (OCORA OCR 41, 1967)
Music from Mozambique vol. 3 (Ethnic Folkways FE 4319, 1983)
Mexique/Musiques mexicaines (OCORA 558 641)
Music of Oceania/The Huli of Papua Niugini (Bärenreiter Musicaphon BM 30 5L 2703, 1980)
La Guimbarde par John Wright (Spécial instrumental, Le Chant du Monde LDX 74434)
The Music of the Peuls (Musical Atlas, EMI Odeon 064-18121)
Timor. Chant des Ema (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74693, 1979)
Guimbardes et vièles du Rajasthan (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74839, 1984)
Musique du Cambodge des forêts (Anthologie de la Musique des Peuples AMP 72902, 1976)
Traditional Music of Papua and New Guinea (Lyrichord LLST 7370, 1976)
Inédit 7/Musiques de la Toundra et de la Taïga (Maison des Cultures du Monde MCM 460.004, 1987)

Le chant diphonique

Chants Mongols et Bouriates (Musée de l'Homme, Vogue LDM 30138, 1973)

Inédit/Asie centrale, Azerbaïdjan, Touva, Bachkirie (Maison des Cultures du Monde, MCM 001, 1985)

Inédit. Mongolie (Maison des Cultures du Monde Auvidis W 260009, 1989)

Mongolie Musique et chants de l'Altaï (ORSTOM SELAF Ceto 811, 1986)

Mongolie : Musique et chants de tradition populaire (compact GREM G. 7511, 1986)

The Music of Tibet : The Tantric Rituals (Anthology of the World's Music AST 4005, 1970)

Tibetan Buddhism/Tantras of Gyütö (Nonesuch compact 979 198, 1989)

Sibérie — Extrême Orient — Extrême Nord (Le Chant du Monde LDX 74010, 1983)

Vocal Music from Mongolia (Tangent TGS 126, 1977)

Techniques polyphoniques

Albanie/Polyphonies vocales et instrumentales (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274897, 1988)

Fidjeri/Songs of the Bahrein Pearl Divers (Musical Sources, Philips 6586 017, 1978)

Éthiopie/Polyphonies des Dorzé (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274646, 1977)

Éthiopie/Polyphonies et techniques vocales (OCORA OCR 44, 1969)

Géorgie/Chants de travail (OCORA 558 513, 1976)

Géorgie/Polyphonies de Svanétie (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274990, 1994)

Grèce/Chants polyphoniques et musique d'Épire (OCORA 558 631, 1984)

Inédit 3/Inde Nagaland (Maison des Cultures du Monde, MCM 003, 1985)

Roumanie/Polyphonie vocale des Aroumains (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74803, 1983)

Polyphonies des îles Salomon (Guadalcanal et Savo) (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274663, 1979)

Polyphonies de Sardaigne (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274760, 1981)

La Sardaigne/Chants et musique des bergers (Arion ARN 33 529, 1979)

Sardaigne. Polyphonies de la Semaine Sainte (C. N. R. S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 274936, 1992)

Yougoslavie 2/Macédoine : Polyphonies tosques (OCORA 558 572, 1981)

CHAPITRE VIII

LES MUSIQUES DE HAUTE CULTURE

Les musiques de haute culture sont des musiques d'art selon la définition qui en a été fournie au chapitre I. Ce terme n'implique bien entendu aucun jugement de valeur, et doit encore moins être perçu comme dévalorisant pour les peuples sans écriture. Les grandes sociétés acquisitives (au sens de Lévi-Strauss), celles qui ont développé non seulement l'écriture, mais la théorie et la notation musicales, appartiennent à l'Asie, au Moyen-Orient, et à l'Occident.

La musique occidentale savante, toutefois, occupe une place à part et s'oppose à toutes les autres en ce sens qu'elle est entièrement fondée sur l'écriture, qu'elle ne se conserve et ne s'enseigne qu'au moyen de la notation. Elle donne naissance à des œuvres achevées et fixées à tout jamais, privilégiant le rôle du compositeur, l'interprète n'ayant pour mission que de la faire revivre le plus fidèlement possible. Dans les autres civilisations, où l'écrit ne sert que des fins théoriques, l'enseignement reste oral, le concept d'œuvre « close » n'existe pas à proprement parler, et c'est l'improvisation, selon des règles définies, qui constitue le patrimoine musical vivant. Le compositeur est ici peu important, son nom reste généralement ignoré, et s'efface devant l'interprète, promu au rang de créateur à part entière.

Ces musiques sont bien entendu différentes d'une région à l'autre, et possèdent des traits qui leur sont propres. Mais elles présentent aussi des similitudes, des constantes, des éléments communs à plusieurs d'entre elles au sein d'une même région, qu'il est possible de dégager afin d'opérer des comparaisons.

Sur le plan musical, trois grandes aires géographiques peuvent être dégagées : l'Extrême-Orient, le Sud-Est asiatique, et l'Asie occidentale jusqu'au Moyen-Orient. Au sein de chacune de ces vastes régions, tous les pays s'expriment dans le cadre d'un système musical préférentiel ; ils possèdent au moins un instrument de musique « caractéristique », ainsi nommé parce que celui-ci est connu partout dans la région concernée, mais n'existe nulle part ailleurs (sauf cas d'adoption délibérée bien entendu) ; dans chacune des trois entités ainsi définies, les échelles musicales sont obtenues par des modes d'engendrement différents ; enfin, la façon d'exécuter la musique varie d'une région à l'autre, chacune ayant une préférence marquée pour un type de formation instrumentale, même si plusieurs sortes d'ensembles ou de dispositions peuvent exister simultanément.

Cette étude comparative sera donc axée sur ces cinq points, et résumée par un tableau (cf. infra p. 105).

1. Extrême-Orient

1.1. Cadre géographique

Un simple coup d'œil sur une carte de l'Extrême-Orient suffit pour y comprendre l'importance de la Chine. Importance certes territoriale, mais aussi culturelle, car la civilisation chinoise, une des plus anciennes du monde historique, a commencé à se constituer en tant que telle au cours du III^{e} millénaire avant notre ère. Tous les autres pays d'Asie orientale ont connu sa tutelle ou sa domination au cours de leur histoire, avec les conséquences que cela implique dans le domaine culturel. La Chine a donc occupé une position dominante en Extrême-Orient, et les autres cultures

ont subi son influence — pratiquement jusqu'au XIX^e siècle —, tout en s'épanouissant, et en trouvant chacune leur originalité.

Toutefois, les frontières actuelles de la République de Chine populaire, malgré leurs imposantes limites, ne sauraient rendre compte à elles seules de l'ampleur du phénomène chinois ; il faut en effet y adjoindre la République de Taïwan, où de nombreux artistes se réfugièrent après la victoire communiste de 1949, ainsi que le territoire de Hongkong et la République de Singapour (indépendante depuis 1965), qui abritent toujours beaucoup de musiciens traditionnels. En outre, du fait d'une importante émigration qui dure depuis des siècles, jointe à une volonté de ne pas s'assimiler totalement aux pays d'accueil, il existe de par le monde — mais surtout en Asie — des foyers disséminés de culture chinoise, où la musique traditionnelle est préservée, enseignée et exécutée notamment à l'occasion des fêtes.

L'influence culturelle chinoise a commencé de pénétrer au Japon dès le VI^e siècle de notre ère, est devenue très importante sous les dynasties des T'ang (618-907) et des Sung (960-1278), puis diminua progressivement pour laisser place à un art profondément original.

La Corée a entretenu des rapports étroits avec la Chine durant toute son histoire, et a encouragé, à diverses périodes, la pénétration et l'assimilation de l'art chinois. Cela ne l'a pas empêchée de dégager sa propre musique et de suivre sa propre voie.

Dix siècles d'occupation chinoise ont laissé au Vietnam une empreinte profonde, et quoiqu'appartenant géographiquement à la péninsule du Sud-Est asiatique, ce pays se rattache culturellement à l'Extrême-Orient. Néanmoins, ses contacts avec d'autres courants (notamment indiens) l'ont également marqué et ont contribué à former une musique où la modalité (cf. infra) est plus développée qu'en Chine.

Si la Mongolie a connu une histoire militaire brillante, allant jusqu'à conquérir la Chine au XIII^e siècle (dynastie mongole des Yüan), de sa musique, il ne reste que des vestiges dont le grand intérêt laisse deviner un art de haute valeur.

1.2. Instruments de musique

1.2.1. Instrument caractéristique

C'est à la **cithare sur table à chevalets mobiles** qui existe dans toute l'Asie orientale, et seulement là, que revient le rôle d'instrument caractéristique. Ses dimensions ainsi que le nombre de cordes varient d'un pays à l'autre, mais il s'agit toujours du même type d'instrument.

En Chine, les principales cithares sont le *q'in* d'1,25 m de long, à 7 cordes en soie, et le *zheng* à 16 cordes métalliques.

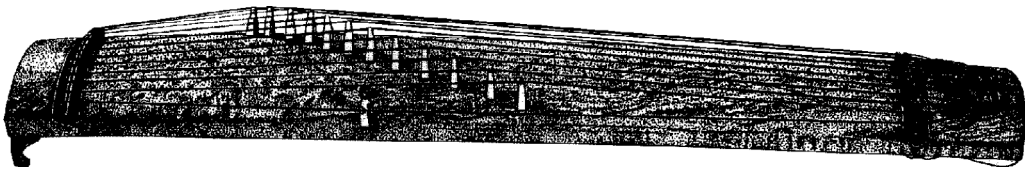


Fig. 93 : *koto*

C'est au Japon que se trouve le plus grand instrument, avec le *koto* (fig. 93) qui mesure près d'1,90 m ; ses 13 cordes sont en soie tressée et enduites de cire ; c'est peut-être la cithare dont la facture et la technique de jeu sont les plus élaborées. En Corée, le *kayagum* à 12 cordes se tient obliquement, une extrémité reposant par terre et l'autre sur les genoux du musicien, et est joué sans onglets. La cithare vietnamienne, le *dàn tranh*, mesure environ 1 m de long et possède 16 cordes. En Mongolie, le *jatag*, à 12 cordes, est en voie de disparition.

La cithare repose sur une table devant le musicien assis sur une chaise, ou à même le sol, le musicien étant alors assis par terre. Le fait que chaque corde possède un chevalet mobile (souvent en forme de Y renversé) permet d'accorder l'instrument sur une échelle précise, en plus de l'accord réalisé au moyen des chevilles pour régler la tension des cordes et la hauteur des degrés.

Un tel dispositif autorise une technique de jeu très sophistiquée : la main droite — munie ou non d'onglets en écaille, en corne, ou en matière plastique — pince les cordes entre le cordier et les chevalets, tandis que la main gauche crée l'ornementation par action sur la partie des cordes située entre les chevalets et les chevilles. Il existe plusieurs façons de procéder, notamment par léger déplacement des chevalets, étouffement du son, torsion, ou glissement des doigts le long des cordes. De plus, celles-ci étant peu tendues, des variations de tension en modifient notablement la hauteur, par exemple par pressions périodiques du majeur, ou appui du majeur avec battements simultanés de l'index.

1.2.2. Principaux instruments

Le haut degré d'élaboration où a été portée la cithare sur table à chevalets mobiles ne doit cependant pas faire oublier l'existence d'autres instruments de musique, qui participent tout autant à la création de l'art extrême-oriental.

Les cordophones les plus représentés, outre la cithare, sont les luths et les vièles. Les luths sont principalement piriformes, à 4 cordes, la plupart d'entre eux étant des variantes du *p'i p'a* chinois (fig. 63 b), comme en témoignent d'ailleurs leurs noms vernaculaires : *biwa* japonais, *pipa* coréen, *dàn ty-bà* vietnamien et *biwalig* mongol ; les luths à caisse circulaire sont plutôt chinois (*yue-k'in*, fig. 63 c) ou vietnamien (*dàn kim*), les autres formes étant plus rares et spécifiques à un pays en particulier (*shamisen* japonais à caisse carrée par exemple).

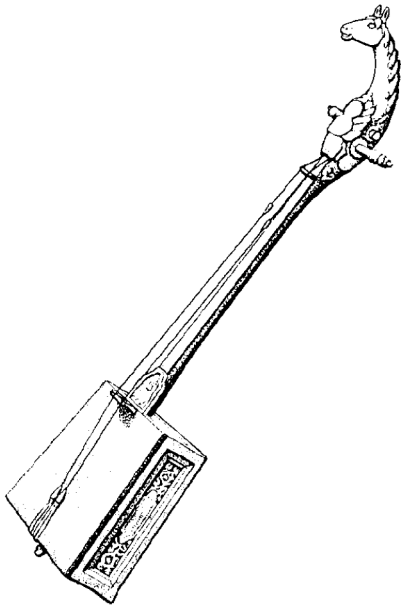


Fig. 94 : *morin-xur*

Les vièles sont du type à manche long et petite caisse, à 2, ou plus rarement 4 cordes (fig. 67 b) ; peu utilisée au Japon, la vièle est au contraire l'instrument de prédilection des Mongols (*morin-xur* à 2 cordes et à caisse de résonance en forme de trapèze isocèle, au manche surmonté d'une tête de cheval sculptée, fig. 94).

Les principaux aérophones se répartissent entre les flûtes, les hautbois, et les orgues à bouche. Les flûtes sont à embouchure, soit droites à encoche, comme le *siao* chinois, le *ông tiêu* vietnamien ou le *shakuhachi* japonais, soit traversières, sans mirliton (Japon) ou éventuellement avec (Chine, Corée, Vietnam).

Le seul instrument à anche battante utilisé est le hautbois, surtout en Chine (*sona*, fig. 95) et en Corée (*piri*) où la virtuosité est volontiers cultivée. Les orgues à bouche se jouent surtout en Chine (*sheng*), au Japon (*shô*, fig. 84 a) et en Corée (*saeng*). Les trompes apparaissent rarement, sauf au Tibet, et seulement dans la musique religieuse.

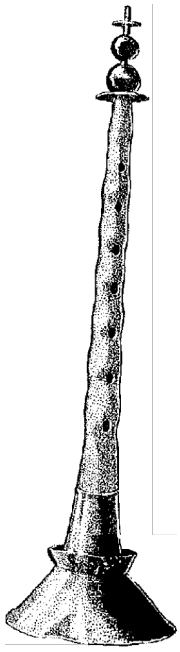


Fig. 95 : *sona*

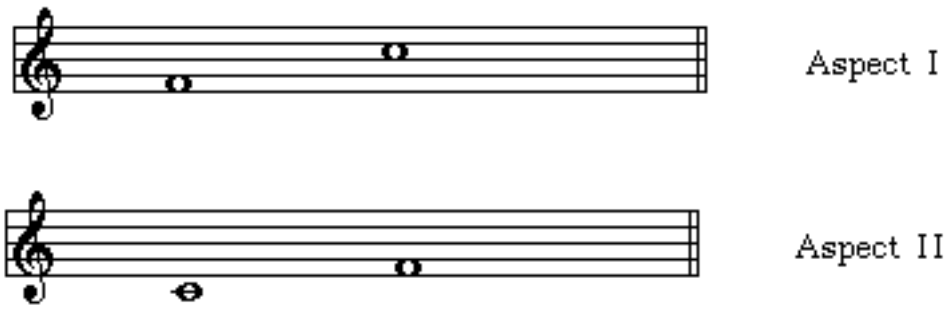
Les instruments à percussion, idiophones et membranophones, très nombreux et variés, servent essentiellement à l'accompagnement rythmique ; les jeux de lames à hauteurs déterminées (xylophones et métallophones) sont relativement rares.

1.3. Échelles

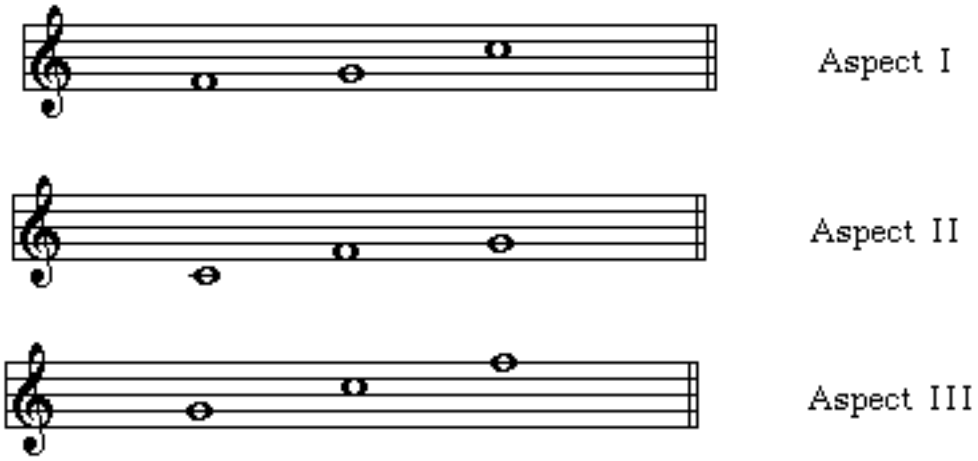
Chacune des grandes entités culturelles telles qu'elles ont été définies utilise de façon préférentielle un type d'échelle particulier. En Extrême-Orient, ce sont les échelles obtenues par le cycle des quintes.

Le cycle des quintes est une explication théorique et a posteriori montrant comment l'on parvient au système pentatonique par enchaînements successifs de cinq quintes à partir d'une note de base, en passant par des stades dits pré-pentatoniques.

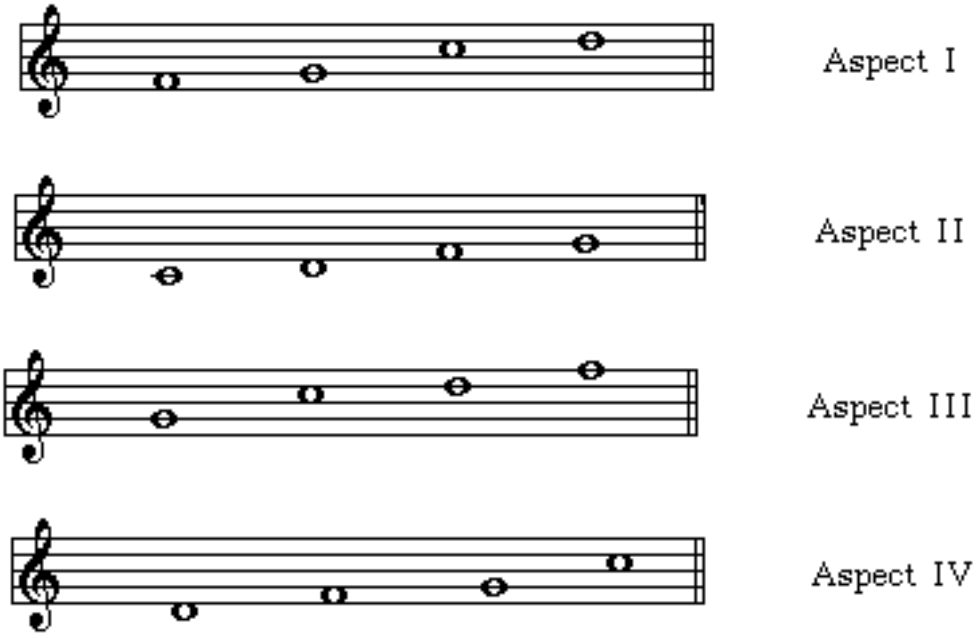
À titre d'application, prenons une note de départ, *fa* par convention. Avec la quinte (*do*), nous obtenons le 1er stade, l'échelle **ditonique**. Elle peut se présenter sous deux aspects, par renversement :



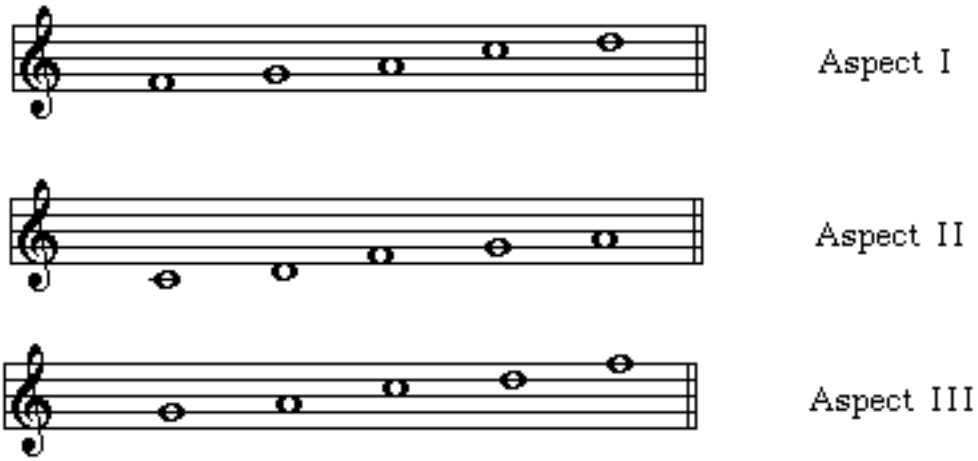
Avec une quinte supplémentaire (*sol*), apparaît l'échelle **tritonique**, avec ses trois aspects :

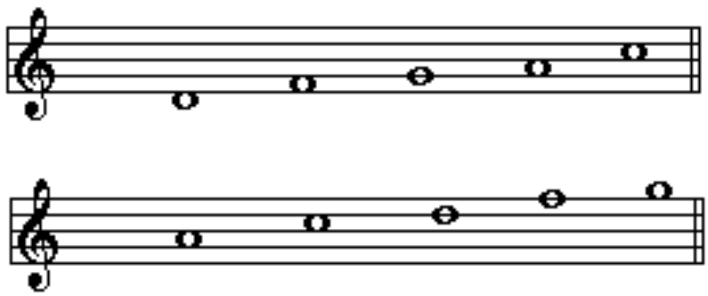


La quinte suivante (*ré*) crée l'échelle **tétratonique**, avec quatre aspects :



Enfin, la dernière quinte *la* permet l'aboutissement au **pentatonique**, qui peut se présenter sous cinq aspects :





À chaque stade, la quinte nouvelle fait apparaître un intervalle nouveau, et un seul (exception faite des renversements), qui suffit en outre à caractériser l'échelle : ces intervalles sont la seconde majeure pour le tritonique, la tierce mineure pour le tétratonique, et la tierce majeure pour le pentatonique (avec dépassements d'octave pour le tétratonique I, le pentatonique III, et le pentatonique V).

En outre, le pentatonique présente une singularité par rapport aux autres stades : son intervalle caractéristique de tierce majeure est partageable en deux intervalles plus petits. Cette séquence de deux tons consécutifs, appelée *pycnon*, joue un rôle important dans le système des modulations, appelées métaboles.

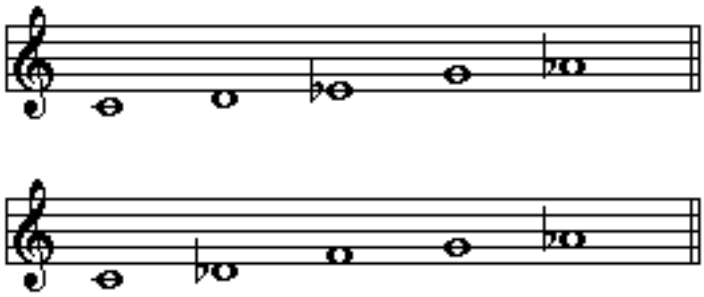
L'échelle pentatonique est répandue dans le monde entier, et perçue par de nombreuses cultures musicales traditionnelles comme un aboutissement. C'est pourquoi les premiers stades (di-, tri- et tétra-) sont appelés *pré-pentatoniques*. Cette notion ne doit pas être confondue avec celle d'échelle *défective* : il peut en effet manquer une (ou des) note(s) à une échelle, sans pour autant la ramener à l'un des stades précédents du cycle des quintes. Par exemple, une mélodie utilisant uniquement les notes *la do ré mi* devrait être analysée comme une échelle pentatonique, puisqu'elle présente un pycnon (*do-mi*) ; transposé dans notre système de référence, cela donnerait *ré fa sol la*, soit l'aspect II ou IV, selon la place — inférieure ou supérieure — qu'occuperait le *do* manquant s'il était présent. Par un raisonnement analogue, une comptine populaire n'utilisant que les notes *do* et *ré* repose en toute rigueur sur une échelle tritonique défective.

Le terme pentatonique n'implique évidemment pas une utilisation limitée à cinq notes dans la musique, pas plus qu'une sonate en *ré* majeur ne laisse entendre que les sept degrés de la gamme heptatonique majeure. Il existe donc des notes étrangères (ou *pyén* par référence à la théorie chinoise), qui enrichissent le langage, et permettent des *métaboles*[63].

Dans les stades pré-pentatoniques, les pyén occupent souvent la place du degré constitutif du stade suivant. Par exemple, dans l'échelle *sol do ré fa* (tétratonique III), un *la* peut apparaître comme pyén ; pourquoi alors ne pas analyser cette séquence comme un pentatonique ? Cela dépend de l'importance musicale de ce degré, de la fréquence de ses apparitions et de la justesse de son intonation, bref de son « poids » et de sa fonction présumée dans la pièce. Il est clair que de telles analyses mettent en jeu la subjectivité du transcripteur, et requièrent non seulement une bonne oreille, mais aussi une expérience du langage pentatonique.

Le pentatonique régulier, issu normalement du cycle des quintes, ne comporte pas de demi-ton entre ses degrés constitutifs, et est appelé pour cette raison anhémitonique. La musique japonaise, en plus du système d'origine chinoise, utilise des échelles particulières, dites hémitoniques c'est-à-dire avec demi-tons ; c'est en apparence seulement que celles-ci ne peuvent être reconstituées par le cycle des quintes, car elles procèdent en réalité par altérations du pentatonique régulier. Ainsi les échelles *hira-jôshi* et *kumoi-jôshi*, qui se présentent respectivement sous la forme :

63 Cf. sur cette question deux articles importants de Constantin Braïloïu : "Sur une mélodie russe", *Musique russe*, Paris, P.U.F., 1953, t. II, p. 329-391, ainsi que "Un problème de tonalité, la métabole pentatonique", *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson (…)*, Paris, Richard-Masse, 1955, t. I, p. 63-75.



sont des pentatoniques anhémitoniques I et Il altérés, le premier transposé sur *do* d'après le système de référence adopté ici, et commençant par *fa*.

1.4. Système musical

L'Extrême-Orient est très sensible à la notion de mélodie, et une grande partie de son répertoire repose sur cet élément. Les pièces musicales se présentent donc sous la forme de mélodies fixes, articulées en plusieurs sections, et qui portent un nom, généralement poétique, permettant de les identifier (*L'aurore printanière pénètre le ciel ; Ah Les iris…* ; *Rayons de lune et reflets de fleurs sur la rivière*).

Les mélodies sont notées sous forme d'aide-mémoire schématiques, sans indication de mesure ni de nuance, l'art du musicien consistant à leur donner vie grâce à l'ornementation et à la variation. La limite autorisée de l'interprétation est que les pièces restent toujours identifiables pour qui en connaît le thème. Le développement mélodique se teinte parfois d'expression modale, comme au Vietnam, où les échelles *bac* et *nam* possèdent la plupart des caractéristiques de la modalité (cf. § 3.4. infra).

D'autre part, si plusieurs exécutants jouent ensemble, l'unisson impliqué par le système mélodique sera différencié et de nature hétérophonique. Il existe néanmoins en Extrême-Orient des pièces à caractère nettement plus polyphonique, même si la conception d'ensemble demeure pratiquement hétérophonique. C'est le cas des musiques de cour qui mettent en œuvre des formations plus importantes, comme le *ya-yüeh* en Chine, le *aak* en Corée, le *nhã nhac* au Vietnam et le *gagaku* au Japon.

Dans ce dernier, par exemple, trois hautbois *hichiriki*, de petite taille mais de sonorité puissante, jouent la mélodie, doublée à l'octave supérieure par trois flûtes traversières *ryuteki*, responsables en outre de l'ornementation ; trois orgues à bouche *shô* font entendre simultanément, sous formes d'accords ou d'agrégats, l'ensemble des notes de la mélodie, reprises en ponctuation par les instruments à cordes sous forme d'arpèges, lents pour les deux cithares sur table *gaguso*, et rapides pour les deux luths piriformes *gaku-biwa* ; le tambour en sablier *kakko* — l'instrument conducteur —, joué avec des baguettes, alterne des formules rythmiques avec le tambour suspendu *taiko*, le petit gong *shôko* marquant chaque temps fort. Il résulte de l'ensemble une polyphonie complexe, où les différents groupes instrumentaux sont parfaitement coordonnés, mais sans viser à la fusion, ni même aux consonances d'appui ou de repos. Il s'agit en réalité d'un contrepoint échappant tout à fait à nos critères d'appréciation, dans lequel cependant la conception unitaire de l'hétérophonie n'est pas complètement abandonnée, puisque finalement tous les instruments concourent à l'expression d'une mélodie unique, exprimée différemment par les cordes et les vents, selon leurs moyens propres.

1.5. Modalité d'exécution

Il ressort finalement qu'en Extrême-Orient, les formations instrumentales sont nombreuses et variées dans leur effectif, les modalités d'exécution dépendant bien entendu du genre musical mis en œuvre.

Le soliste occupe une place privilégiée, surtout pour le chant, mais également dans la musique instrumentale. Deux solistes peuvent improviser à la fois, mais ils alternent en se relayant sans jamais constituer un duo au sens occidental du terme.

Il existe aussi de petits ensembles composés de trois ou quatre musiciens, tels le *sankyoku* japonais (cithare *koto*, luth *shamisen* et flûte *shakuhachi*), le *sinawi* coréen (cithare *kayagum*, flûte traversière *taegum*, hautbois *p'iri* et vièle à deux cordes *haegum*) ou encore le *hát a dào* vietnamien (luth à trois cordes *dàn dái*, « tambour d'éloge » *trông châu* et planchette percutée *phách*). Dans ces ensembles, l'hétérophonie est la règle.

Quant aux orchestres, leur effectif atteint aujourd'hui une vingtaine de musiciens contre quarante et plus jadis. Certaines formations regroupent parfois des instruments illustrant les huit matériaux de la classification chinoise.

2. Asie du Sud-Est

2.1. Cadre géographique

Le Sud-Est asiatique se subdivise en deux grandes parties. La première, continentale, est située sous le tropique du Cancer : c'est une péninsule qui comprend du nord au sud la Birmanie, le Laos, la Thaïlande et le Cambodge. Le Vietnam, nous l'avons vu, ne se rattache pas sur le plan culturel à cette région.

Deux grandes civilisations, celle du Siam (Thaïlande depuis 1939) et celle des Khmers au Cambodge, ont dominé leurs voisins, particulièrement le Laos, petit pays replié sur lui-même, sans ouverture sur la mer ; toutefois la Birmanie, qui fut une grande puissance à diverses époques de son histoire, présente de nombreux éléments spécifiques.

La seconde partie du Sud-Est asiatique est formée de la Malaisie, à l'extrémité sud de la péninsule indochinoise, et d'un grand ensemble d'îles constituant deux nations, à savoir l'Indonésie (à l'exception de la partie nord de Bornéo, qui est malaisienne), répartie de part et d'autre de l'équateur, et l'archipel des Philippines.

La musique de haute culture asiatique, minoritaire aux Philippines, a été fortement influencée par l'ensemble malayo-indonésien. Quant à l'Indonésie elle-même, son territoire est très vaste, mais l'art savant n'y est surtout pratiqué que dans les îles de Java et de Bali.

Les deux ensembles ainsi constitués, le Sud-Est asiatique d'influence thaï-khmère, continental, et malayo-indonésien, insulaire, présentent assez de traits communs entre eux pour appartenir à la même entité géo-culturelle, tout en offrant suffisamment de différences pour ne pas être tout à fait confondus.

Dans tous ces pays, à l'exception des Philippines, l'influence de l'hindouisme, longtemps présent, se fait sentir notamment dans le goût pour le théâtre musical, particulièrement le théâtre d'ombres, très développé en Asie du Sud-Est, dont le fonds est constitué par les deux plus grandes épopées indiennes, le *Râmâyana* et le *Mahâbhârata*. Mais le style de la musique ainsi que les instruments utilisés sont très différents de ceux de l'Inde actuelle. Sur le plan religieux, seule Bali est restée fidèle à l'hindouisme : le monde thaï-khmer est bouddhiste, le monde malayo-indonésien en grande majorité musulman.

2.2. Instruments de musique

2.2.1. Instrument caractéristique

Dans toute cette partie du monde est répandu un type d'instrument à sons fixes donnant lieu à de nombreuses variantes de formes et de dimensions, le **jeu de gongs bulbés sur cadre**. Les gongs sont disposés horizontalement et fixés au cadre par un système de cordelettes ou de lanières en cuir ; ils sont soigneusement accordés et rangés par ordre de hauteur ; le musicien est assis devant l'instrument (cadre rectangulaire), ou au milieu (cadre circulaire) et frappe les gongs à l'aide de deux mailloches au sommet du bulbe pour obtenir le maximum de vibration.

Les instruments thaï-khmers possèdent un cadre en rotin, de forme arrondie, quelquefois en fer à cheval vertical (par ex. le *khong mon* thaïlandais), mais le plus souvent circulaire horizontal (environ 1 m de diamètre), comme par exemple le *khong wong* thaïlandais à 16 ou 18 gongs (fig. 96), le *kong thom* cambodgien à 17, le *khong nay* laotien à 16, et le *kyì waìng* birman à 21 gongs.

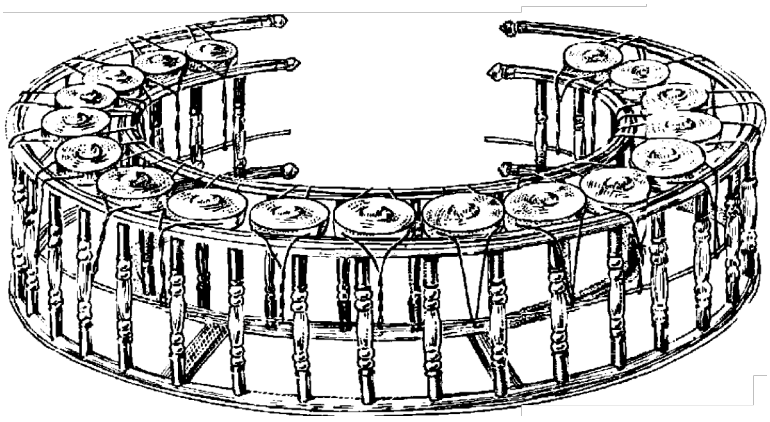


Fig. 96 : *khong wong*

Il existe en Birmanie un instrument unique en son genre, le *pat-waìng* ou jeu de tambours sur cadre circulaire en rotin ; il comporte jusqu'à 21 tambours rangés du grave à l'aigu et frappés par des baguettes.

Les jeux de gongs de la branche malayo-indonésienne reposent dans des cadres rectangulaires en bois, souvent richement sculptés et décorés. Le nombre de gongs est plus réduit que dans la famille thaï-khmère, mais les types d'instruments sont plus nombreux : un seul gong pour le *kenong* javanais (fig. 97), 2 pour le *chanang* malais, de 8 à 11 pour le *kulintang* philippin, et 10 à 12 disposés en une ou deux rangées pour le *bonang* de Java (fig. 98) ou le *reong* balinais, joué par trois ou quatre musiciens assis côte à côte.

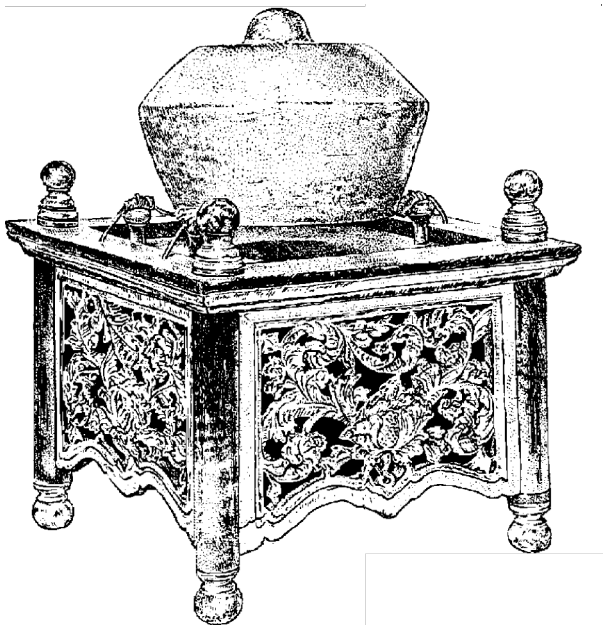


Fig. 97 : *kenong*

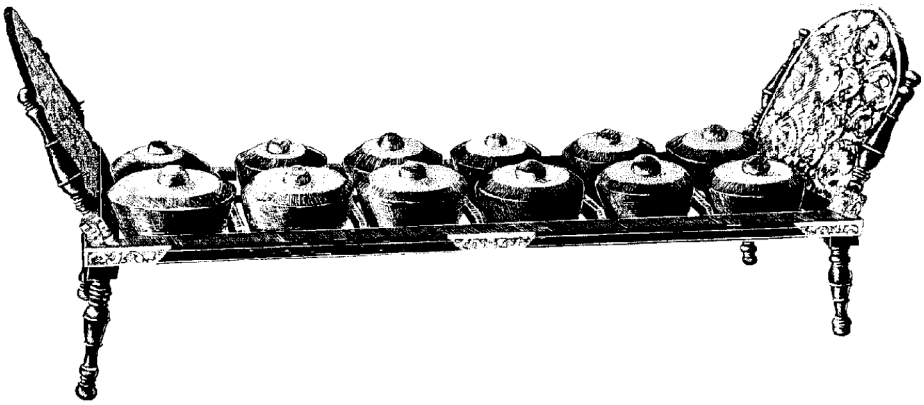


Fig. 98 : *bonang*

2.2.2. Principaux instruments

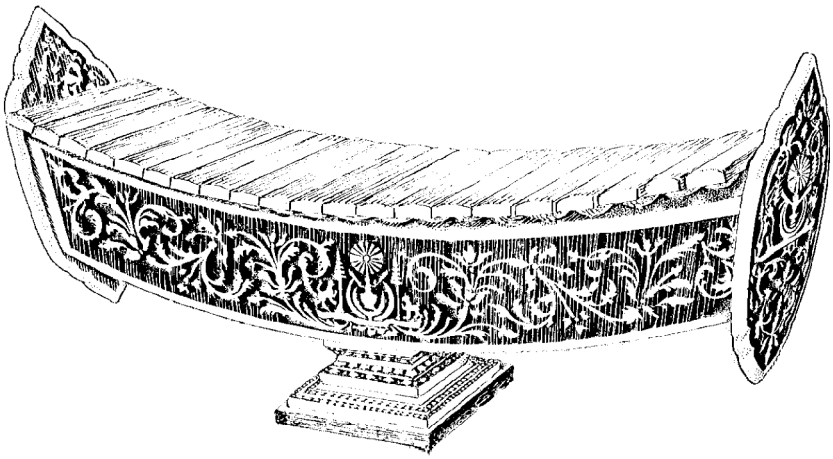


Fig. 99 : *roneat ek*

Les idiophones à hauteurs déterminées sont nombreux en Asie du Sud-Est. En dehors des jeux de gongs bulbés, les instruments à lames sont les plus importants. Les xylophones, dont la sonorité domine dans les orchestres thaï-khmers, y ont le rôle de conducteur : le *rânât* thaïlandais, le *roneat ek* cambodgien (fig. 99), et le *rangnat* laotien, qui existent en deux versions, une aiguë à 21 touches, et une à l'octave inférieure à 17 touches.

Le xylophone joue un rôle nettement plus effacé dans la culture malayo-indonésienne, où il est remplacé par les métallophones à lames. Ceux-ci se partagent en deux familles, selon que les touches sont simplement disposées sur un cadre en bois rectangulaire (*saron*), ou qu'un tube de bambou accordé à la même fréquence est disposé sous chaque lame pour en prolonger la résonance (*gender*) (fig. 100) :

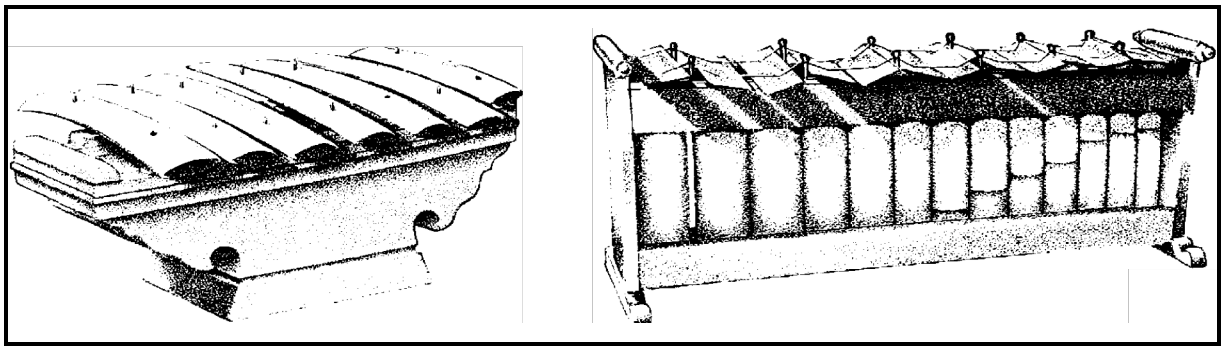


Fig. 100 : *saron* et *gender*

Chaque famille comprend plusieurs instruments selon le registre, aigu, moyen et grave.

C'est également en Indonésie que les gongs atteignent la plus grande taille : suspendus à un portique, certains dépassent un mètre de diamètre (*gong ageng*, fig. 101).

Les autres types d'idiophones sont peu représentés, et hormis les petites cymbales, il n'existe presque aucun instrument tel que blocs de bois, racles ou cliquettes, si nombreux dans la musique d'influence chinoise.

Les membranophones sont principalement de deux sortes : soit une paire de gros tambours en tonneau, à peau de buffle cloutée, reposant verticalement et frappés avec des mailloches pour marquer les temps forts : on les trouve surtout sur le continent, par exemple le *khlong thad* thaïlandais ou le *skor-thom* du Cambodge ; soit un tambour tronconique horizontal à 2 peaux, dont le subtil jeu digital permet des rythmes plus élaborés, par exemple le *tà phon* thaïlandais ou surtout le *kendang* indonésien.

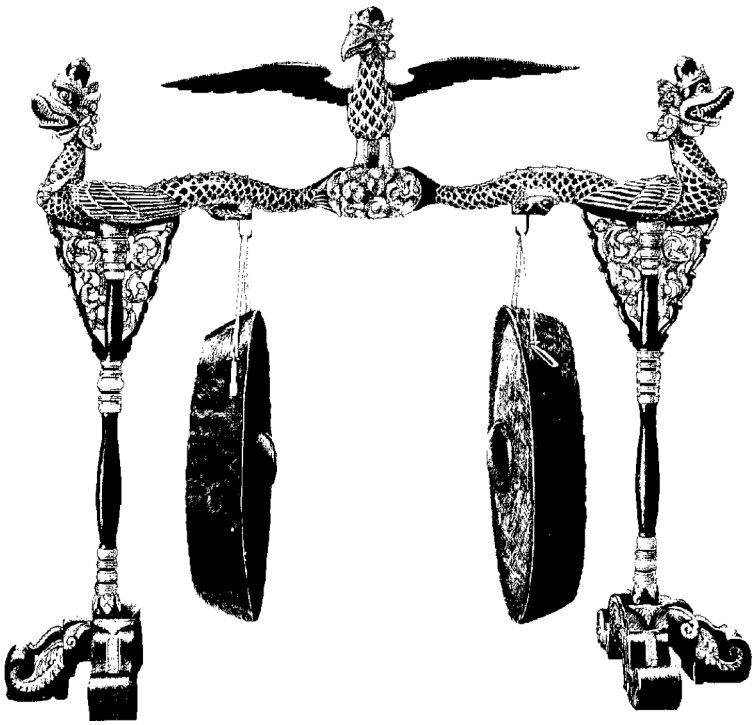


Fig. 101 : *gong ageng*

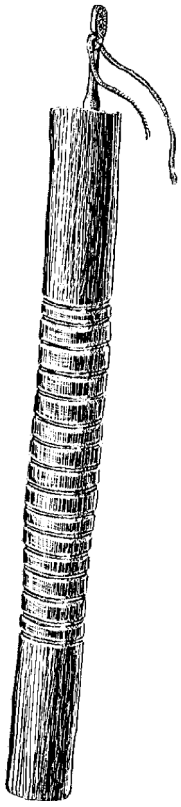


Fig. 102 : *sralay*

Les instruments à vent ne sont pas non plus très variés : les flûtes sont droites, souvent à conduit, comme le *khlùi* thaï (*khloy* en khmer) et le *pillu i* birman, ou à bandeau comme la *suling* indonésienne ; les flûtes obliques sont plus rares, et la flûte traversière inusitée dans la musique savante. Le hautbois est largement utilisé dans toute l'Asie du Sud-Est continentale, comme le *pìnai* thaï (fig. 82 b), le *sralay* cambodgien à perce cylindrique ou le *hne* birman à perce conique, mais très rare dans le monde insulaire.

Les cordophones ne jouissent pas en Asie du Sud-Est du même prestige qu'en Extrême-Orient. Les vièles sont soit du type chinois, à deux cordes, seulement dans le groupe thaï-khmer (*tro-u* au Cambodge, fig. 103 a), soit à pique comme le *rebab* javanais (fig. 103 b), et le *sô-thaï* thaïlandais à 3 cordes (fig. 103 c), présentes partout mais plus rares à Bali qui résiste à l'influence de l'Islam et utilise d'ailleurs très peu d'instruments à cordes. À Java même, un *gamelan* de quarante exécutants admet tout au plus une seule vièle, et la musique savante indonésienne ignore le luth ; si la cithare sur table à 13 cordes *celumpung* est tout de même appréciée (particulièrement dans le pays Sunda, à l'ouest de Java), elle est peu exploitée dans la péninsule, qui utilise plutôt le monocorde, tel le *phin nám tâo* chez les Thaïs ou le *sadev* au Cambodge.

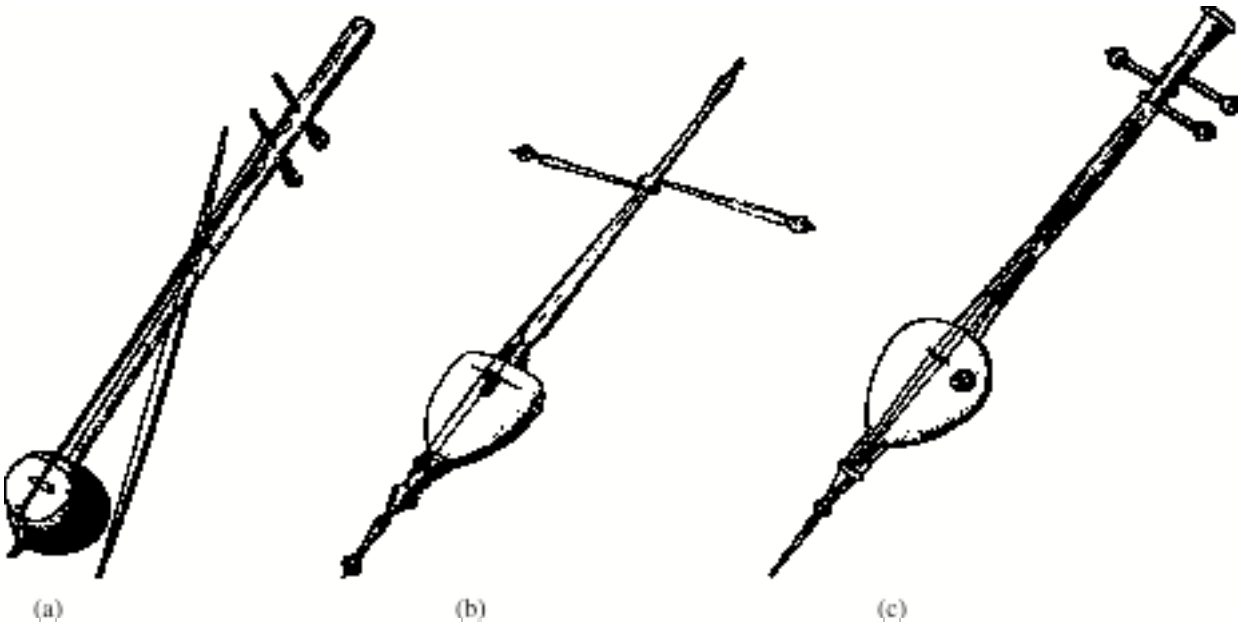


Fig. 103 : vièles du sud-est asiatique

2.3. Échelles

Les échelles utilisées en Asie du Sud-Est sont le résultat d'une pure spéculation théorique, à savoir la division de l'octave en un certain nombre de parties égales. C'est le principe de l'égalisation. Les divisions sont effectuées ici par cinq et par sept, d'où l'engendrement d'échelles dites *équipentatoniques* et *équiheptatoniques*.

L'octave partagée en cinq produit des tons égaux valant 240 *cents*[64] chacun, la division en sept des tons de 171 *cents*. Il s'agit toutefois d'un principe de base dont s'éloignent quelque peu la plupart des échelles dans la pratique : ainsi en Indonésie, le *pélog* est théoriquement équiheptatonique, mais présente en fait une grande variété d'intervalles ; de même avec le *sléndro*, théoriquement équipentatonique, mais dont les 3e et 4e degrés, fort peu éloignés des valeurs pentatoniques régulières, ont tendance à s'y assimiler[65].

Même observation dans le monde thaï-khmer, où domine plutôt la gamme équiheptatonique. Cependant, ces dernières années ont vu se développer une tendance à accorder les jeux de gongs selon l'échelle tempérée occidentale. Cette pratique, typique de l'acculturation (cf. chap. IX), a toutefois épargné la Birmanie, beaucoup plus repliée sur elle-même et moins perméable aux influences étrangères que les autres pays de la péninsule.

Les échelles engendrées par égalisation n'ont pas la vocation universelle de celles qui dérivent du cycle des quintes, mais ont tout de même été identifiées en diverses régions, notamment en Afrique pour l'accord de certains xylophones, et en Asie dans certaines minorités ethniques. En revanche, seules les musiques d'art du Sud-Est asiatique les utilisent systématiquement.

2.4. Système musical

La musique savante d'Asie du Sud-Est repose essentiellement sur la polyphonie, en ce sens que plusieurs instruments jouent simultanément des lignes différentes. Il ne s'agit pourtant pas, encore une fois, de contrepoint au sens européen du terme car la notion d'accord harmonique n'y est pas pertinente. De même, le terme souvent employé d'hétérophonie paraît trop restrictif, et n'implique

---

64 L'octave vaut 1 200 *cents* dans le système d'Ellis, d'abord en usage dans les pays anglo-saxons, puis généralisé aujourd'hui. Le ton tempéré, à titre comparatif, représente 200 cents.

65 Cf. F. Bodo, *État actuel de la recherche sur les échelles "équidistantes" indonésiennes*, DEA de Musicologie, Université Paris-Sorbonne, juin 1991.

pas la complexité contrapuntique qui a frappé tant d'auditeurs occidentaux. C'est pourquoi, sans rejeter totalement l'idée d'hétérophonie, les spécialistes préfèrent aujourd'hui le terme de **stratification polyphonique** qui présente au moins l'avantage de ne pas entraîner de confusion avec d'autres systèmes.

La stratification polyphonique est le développement, par superposition de « couches » ou strates, d'un même élément mélodique sous différentes formes. Ainsi, dans la musique indonésienne qui a poussé fort loin ce principe, les instruments se répartissent en quatre groupes selon la fonction qu'ils remplissent : le premier groupe, constitué notamment des *saron*, du *rebab* ou du *suling*, fait entendre une mélodie fixe, jouée lentement et sans ornements ; pendant ce temps, le deuxième groupe, *bonang*, *gender*, xylophone *gambang* et cithare *celumpung*, paraphrase cette mélodie, la brode et la détaille par démultiplication des valeurs longues, de sorte qu'une phrase est superposée à sa propre variation ; dans le troisième groupe, agogique, le tambour horizontal *kendang* est chargé de la partie rythmique, et enchaîne des formules complexes stéréotypées, apprises par cœur au moyen d'onomatopées figurant le timbre des frappes ; instrument conducteur de l'orchestre, il donne le signal aux autres musiciens, assure les changements de tempo, sous la forme de lentes et progressives accélérations et décélérations ; enfin, le quatrième groupe assure une fonction appelée par J. Kunst « colotomique », c'est-à-dire de ponctuation : coups à l'intérieur de la phrase comme une virgule, ou pour séparer les membres d'une phrase comme un point-virgule, en fin de phrase comme un point, ou encore des ponctuations plus marquantes en fin de section ou de pièce comparables à un point final ; les principaux instruments colotomiques sont les *kenong*, gros gongs bulbés dans des cadres individuels, le *ketuk*, semblable aux précédents mais de plus petite taille, ainsi que les gongs suspendus : *gong ageng*, *suwukan* ou *kempul*.

Il résulte de tels ensembles une polyphonie riche et complexe, qui exige un mode d'écoute particulier où l'oreille s'attache à distinguer les différentes strates, appréciant ainsi les relations qu'elles entretiennent entre elles.

Dans la tradition thaï-khmère, la stratification polyphonique n'est pas aussi codifiée, mais le principe en demeure approximativement le même. La mélodie est jouée sur les jeux de gongs bulbés, les variations sur les xylophones ; les instruments, moins nombreux au sein d'un même groupe qu'en Indonésie (seulement un ou deux), improvisent davantage et entretiennent alors entre eux des rapports hétérophoniques.

2.5. Modalité d'exécution

Les ensembles instrumentaux, les orchestres, constituent l'essentiel de la musique dans cette partie de l'Asie. Dans le monde thaï-khmer, ils dépassent rarement une quinzaine de musiciens ; il en existe plusieurs types selon les usages : musique de concert, danse, théâtre d'ombre, rituel, etc. Les principales formations sont le *pi phât* en Thaïlande, le *pin peat* au Cambodge, le *pin phat* au Laos et le *hsain waing* en Birmanie.

Un *pì phât* comprend généralement 2 xylophones *ránât àyk* et *ránât thúm* soit un aigu et un grave, 2 jeux de gongs sur cadre *khóng wong yài* et *khóng wong lék*, également à l'octave, 1 métallophone à lame *ránât èk*, 2 hautbois *pì nai*, 1 paire de tambours *khlong thát*, 1 tambour horizontal *tà phon*, 1 gong suspendu *khóng mòng* et 2 paires de petites cymbales *chìng*.

Une autre formation importante de la branche thaï-khmère est le *mohori*, utilisé pour les cérémonies royales et la musique de divertissement. Il comprend, au Cambodge par exemple, 2 xylophones *roneat ek* et *roneat thung*, 1 luth à deux cordes doubles *chapey*, 1 cithare à trois cordes *takkhé*, 3 vièles *tro-khmer*, *tro-chhê* et *tro-u*, 1 flûte *khloy* (parfois 2 ou 3), 2 tambours *thung* et *rumanea* joués par le même musicien ainsi que de petites cymbales *chhing*.

La musique thaï-khmère est aujourd'hui en voie de disparition ; des événements politiques tragiques ont ruiné la culture traditionnelle au Laos et surtout au Cambodge ; l'occidentalisation s'impose en Thaïlande, et se traduit par un manque d'intérêt des dirigeants — mais aussi de la jeunesse — pour ses racines culturelles ; la situation est peut-être moins grave en Birmanie, plus isolée et refermée sur elle-même, mais nul ne sait pour combien de temps encore.

Les orchestres indonésiens — *gamelan* javanais et *gong* balinais — réunissent un effectif nettement plus imposant que dans la péninsule, pouvant dépasser une quarantaine de membres. Ils se composent à Java des instruments mentionnés plus haut, avec des variantes selon le style ou le genre de musique interprétée, concert, danse, théâtre chanté ou théâtre d'ombre, ce dernier, le *wayang kulit*, connaissant ici un développement sans équivalent ailleurs. Dans les orchestres indonésiens, la plupart des instruments à hauteur déterminée sont doublés pour permettre les deux accords du *pélog* et du *sléndro*.

À Bali, les instruments sont presque les mêmes avec des noms différents ou présentent quelques variantes par rapport à ceux de Java. Les compositions des *gong* et les styles musicaux y sont plus variés, notamment par le développement de la musique religieuse ; la tradition reste encore aujourd'hui particulièrement vivace, se traduisant par un goût prononcé pour l'innovation, au détriment d'ailleurs du patrimoine plus ancien. Dans les villages pauvres de l'ouest, qui ne peuvent acquérir un orchestre, les Balinais ont réalisé de véritables *gamelan* entièrement en bambou, le *joged bumbung*, composé le plus souvent de quatorze instruments, dont la sonorité est admirable.

La situation est loin d'être aussi enviable en Malaisie, de même qu'aux Philippines où l'influence espagnole est ancienne et profonde. En Malaisie, les orchestres *gulintangan* subsistent encore dans les États de la côte Est, et jouent lors des cérémonies officielles. Une musique traditionnelle d'influence malayo-indonésienne est toutefois pratiquée par quelques minorités ethniques ou religieuses, comme les Dayak du nord de Bornéo (État de Sarawak), ou aux Philippines les Muranao de l'île de Mindanao et les Sama de Sitangkai, dans l'archipel de Sulu.

3. Asie occidentale et Moyen-Orient

3.1. Cadre géographique

L'Asie occidentale englobe un vaste ensemble dominé par trois grands foyers culturels. D'abord l'Inde, avec les pays qui lui étaient autrefois rattachés, au temps de la colonisation britannique : avant la partition de 1947, le Pakistan et le Bangla Desh (d'abord Pakistan oriental, puis séparé et indépendant depuis 1971), et Sri Lanka, autrefois Ceylan, indépendant depuis 1948. À ces pays s'ajoute l'Afghanistan, qui n'a jamais fait partie de l'Union indienne.

Si la tradition musicale est vivace en Inde et au Pakistan, une situation économique désastreuse au Bangla Desh explique probablement que les préoccupations artistiques n'y soient pas prioritaires. Quant à l'Afghanistan, géographiquement encastré entre le sous-continent indien et l'Iran, il possède une culture qui doit beaucoup à ces deux géants, mais sur le plan musical plus au premier qu'au second.

Deuxième grand foyer, l'Iran (la Perse jusqu'en 1934) dont le rayonnement culturel s'étend sur plusieurs pays autrefois rattachés à l'URSS, comme l'Arménie, l'Azerbaïdjan, le Tadjikistan et le Turkménistan. La vie musicale est à l'heure actuelle difficile dans cette région du monde : en Iran, les autorités islamiques ne sont pas favorables au développement de la musique classique, jugée trop laïque et éloignée des aspirations religieuses. Dans les anciennes républiques socialistes soviétiques, la musique savante fut combattue à l'époque du stalinisme parce que soupçonnée d'être le véhicule d'un ferment nationaliste. La situation a changé aujourd'hui, les écoles sont rouvertes, mais beaucoup de musiciens dépositaires d'une authentique tradition ont disparu sans avoir pu former de descendance.

Le troisième foyer est constitué par la Turquie, ainsi que par les pays arabes où s'est conservée vivante la tradition musicale savante : ce sont surtout l'Égypte, où s'est tenu dès 1932 le 1er Congrès international de musique arabe, l'Irak avec Bagdad qui reste un centre important pour les écoles de luth, la Syrie qui possède — à Damas surtout — de grands facteurs d'instruments, et le Yémen, pays encore assez fermé où la tradition est bien conservée. Cette liste n'est pas limitative, et c'est probablement tous les pays arabes qu'il faudrait citer. Leur influence s'est étendue d'ailleurs fort loin vers l'ouest, jusqu'à l'extrémité du Maghreb en Mauritanie, et au sud de l'Espagne ; de l'Antiquité au Moyen Age, des contacts incessants entre les cultures persane

d'abord, turco-arabe ensuite, et l'Occident, ont contribué à forger la théorie musicale sur laquelle repose l'art européen.

La vaste aire culturelle ainsi définie, de l'Océan indien à l'Afrique du Nord, présente une unité certaine par son attachement à la modalité, ainsi que nous le verrons ; mais ses conceptions musicales divergent suffisamment pour justifier cette tripartition de l'Asie occidentale et la reconnaissance de ses trois grands foyers artistiques.

3.2. Instruments de musique

3.2.1. Instrument caractéristique

Les luths dominent largement dans cette région du monde. Les instruments dont il est question ici sont assez différents des luths extrême-orientaux, soit par leur taille plus grande, soit par leurs cordes fortement tendues, posant du même coup des problèmes de facture par les forces de déformation de la caisse ainsi mises en jeu, et appelant des solutions comparables à celles apportées à nos instruments à cordes.

Les grands luths se trouvent surtout en Inde, et présentent souvent plusieurs systèmes de cordes, le nombre de celles-ci pouvant varier d'un instrument à l'autre selon les exigences des grands maîtres. Le *sitâr* (fig. 104) possède actuellement 5 cordes en acier pour le développement mélodique ; sur le côté du manche, 2 cordes de bourdon, accordées sur la tonique et son octave, sont jouées à vide ; un troisième ensemble, composé de 11 à 13 cordes sympathiques accordées sur les notes du mode, est tendu sous les touchettes du manche, et mis en vibration par résonance, lors du jeu sur les cordes principales. Les cordes du *sarod* sont disposées de façon analogue, mais le manche est lisse, recouvert d'une plaque de métal, et la caisse de résonance est fermée par une membrane. Les différents types de *vînâ*, au nord comme au sud, possèdent des cordes mélodiques et de bourdon, mais pas de cordes sympathiques.

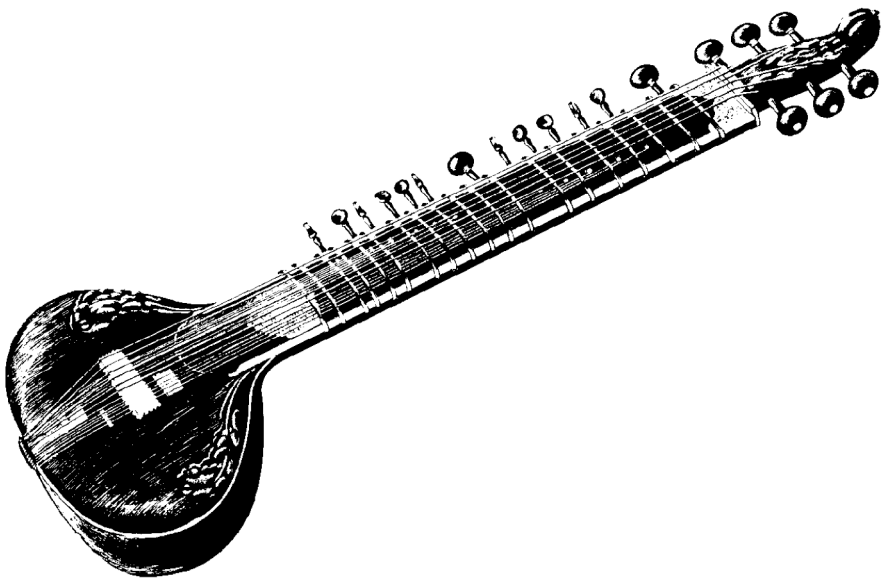


Fig. 104 : sitâr

Dans le monde iranien, les principaux luths sont le *setâr* et le *târ*. Le premier (fig. 150 a) possède 4 cordes, deux en acier, deux en laiton («*se* » en persan signifie « trois », mais une quatrième corde fut ajoutée au début de ce siècle) ; le manche porte 25 ligatures en boyau, susceptibles d'ajustement, la caisse de résonance est en bois de mûrier, et l'instrument se joue sans plectre ni onglets. Le *târ* (fig. 150 b) dérive probablement du *setâr*, sa caisse est en forme de deux cœurs réunis par la pointe, et la table est en peau d'agneau ; ses 6 cordes métalliques sont grattées avec un plectre.

Les luths en usage dans les républiques d'Asie centrale, comme le *dutâr*, sont des variantes des luths iraniens, c'est-à-dire à manche long, et plus particulièrement du *târ*, mais ne comportent souvent que 2 cordes.

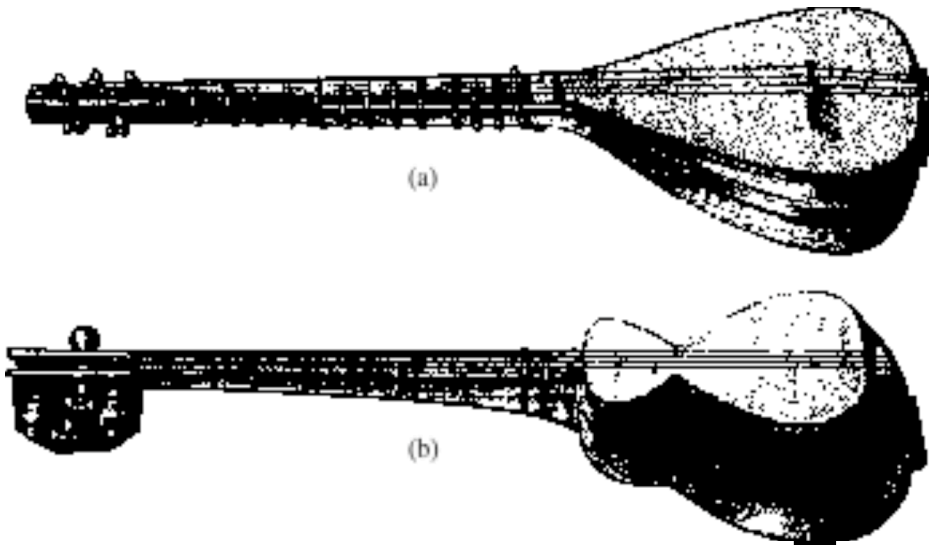


Fig. 105 : luths iraniens

En Turquie, le *tanbûr* peut être considéré comme l'instrument le plus caractéristique de la musique classique. C'est un luth dont le manche long et étroit est volontiers décoré et incrusté, à 4 cordes métalliques doubles et ligatures mobiles.

Dans les pays arabes, le *'ûd* (fig. 64 a) est l'instrument de musique par excellence, et support de la spéculation théorique voire même cosmologique ; il a donné naissance à de nombreux autres luths dans les cultures influencées par l'Islam, y compris en Occident chrétien via la péninsule ibérique. Il possède une caisse piriforme, un manche court et étroit dépourvu de frettes ou de ligatures, un chevillier rabattu en arrière, et une table d'harmonie percée d'une rosace généralement très ouvragée ; il est le plus souvent monté de 11 cordes, 5 doubles et une simple à l'aigu, grattées avec un plectre flexible fait d'une plume d'aigle.

3.2.2. Principaux instruments

Les cordophones sont les instruments les plus représentés en Asie occidentale. La vièle *sârangî* (fig. 69) est très appréciée en Inde : de forme trapue et à large manche, elle possède une table en peau, 4 cordes en boyau et généralement 13 cordes sympathiques en métal. En Iran, la vièle à pique *kamantcheh* (fig. 67 a) comporte actuellement 4 cordes en métal, une petite caisse sphérique recouverte d'une membrane, surplombée d'un manche long sans frettes ; les crins de l'archet sont tendus avec les doigts, et c'est plus l'instrument qui est déplacé contre la mèche que l'inverse. Les cithares sont du type sur table et surtout utilisées au Moyen-Orient (cf. chap. V § 2.5).

Les aérophones en Inde sont essentiellement les flûtes droites à encoche (*vamsha*) ou traversière (*muralî*), ainsi que le hautbois *shanâî* (fig. 82 a), sonore et subtil tout à la fois. Au Moyen-Orient, le hautbois est peu prisé dans la musique classique, mais la flûte oblique *ney* (littéralement « roseau ») occupe une place privilégiée par son importance aussi bien dans la musique de concert que dans la méditation religieuse.

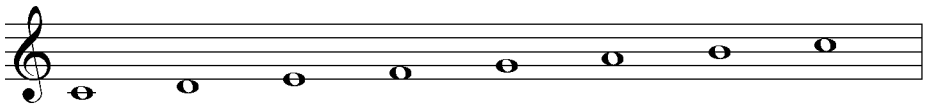
Fig. 106 : ***darabukka***

Les percussions sont surtout des membranophones frappés à mains nues : couple *tablâ-bâyâ* (fig. 43) en Inde du Nord, tambour horizontal à deux peaux *mridanga* (fig. 27) au Sud, tambour en gobelet du Moyen-Orient, comme le *zarb* iranien (fig. 33) et la *darabukka* arabe (fig. 106) ; à côté de ces tambours classiques, il en existe de nombreux autres, surtout cylindriques en Inde, plutôt des timbales et des tambours sur cadre au Moyen-Orient. Dans tous les cas, les techniques de frappe sont très élaborées, et les percussionnistes doivent mémoriser de longs cycles rythmiques pour l'accompagnement des solistes. Les idiophones sont relativement peu nombreux dans la culture irano-arabo-turque, davantage en Inde, mais surtout pour accompagner la danse, comme les sonnailles corporelles ou les petites cymbales.

3.3. Échelles

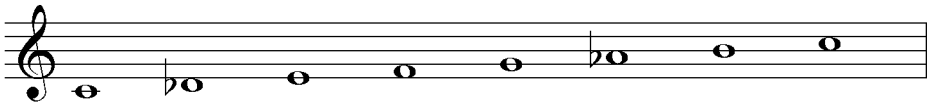
Les échelles utilisées en Asie occidentale et au Moyen-Orient sont heptatoniques, et fondées sur le concept de **tétracorde**. Il est évident que les sept sons de la gamme proviennent du cycle des quintes, par extension de deux étapes supplémentaires à la suite du pentatonique. Mais une fois engendrée, ces échelles se différencient complètement, dans leur traitement, des stades antérieurs, et c'est la structure tétracordale qui leur confère leur dynamique interne et leur organisation. Ceci n'est guère différent, on le voit, de la théorie occidentale, pour la simple raison qu'elle-même repose sur des bases analogues.

Par exemple l'échelle heptatonique *bilâvala* indienne ou *mâhur* iranienne, proche de notre gamme majeure

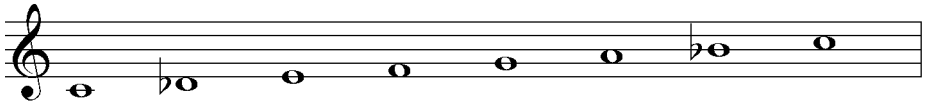


se décompose en deux tétracordes identiques *do-fa* et *sol-do*, se succédant à un ton d'intervalle[66] : c'est ce qu'on appelle en termes techniques une adjonction de tétracordes avec ton disjonctif. À partir de là, il est possible de définir toutes sortes d'échelles fondées sur les rapports des deux tétracordes entre eux, en considérant fixes leurs extrémités et mobiles leurs degrés intermédiaires. Ainsi, l'échelle *bhairava* indienne ou *hijàz kâr* du monde arabe

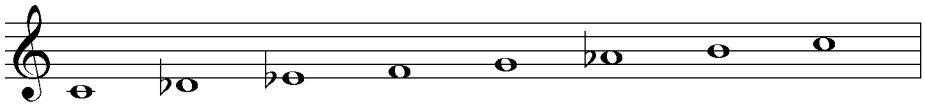
[66] Les musiques traditionnelles, en général, ne connaissent pas la hauteur absolue dans leur pratique : la hauteur des notes est donc ici relative. D'autre part, les intervalles n'étant pas accordés au tempérament égal, c'est donc en apparence seulement que les échelles données en exemple sont parfois semblables à celles de la musique occidentale. Si les échelles de base sont diatoniques, la division de l'octave est beaucoup plus complexe : ainsi, par exemple, les théoriciens classiques indiens divisent-ils l'octave en 22 *shruti* inégaux, les Persans en 24 degrés dont 17 seulement sont utilisés, et les Turcs en 25 degrés inégaux. Ces divisions donnent naissance à des systèmes de commas qui déterminent la valeur précise des intervalles. L'explication de chacun de ces principes dépasserait le cadre de cet exposé.



est construite par symétrie directe en altérant les deuxièmes degrés de chaque tétracorde ; par symétrie en miroir avec les mêmes altérations, on obtiendrait le *chakravahani* de l'Inde du Sud :

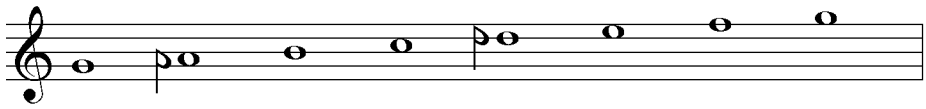


La symétrie n'est pas obligatoire : par souci d'attraction sur la tonique, le 7e degré peut n'être pas altéré, comme dans le *shubhapantuvarâli* du sud de l'Inde :

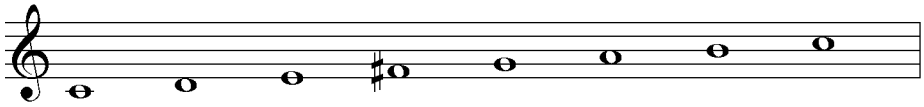


Au Moyen-Orient, il existe d'autres altérations qui contribuent à créer une grande variété d'intervalles ce sont le 1/2 bémol (le *koron* de la musique iranienne), symbolisé 𝄳, et le 1/2 dièse ou *sori*, symbolisé 𝄲.

Le *koron* est environ 1/4 de ton plus haut que le bémol, et le *sori* 1/4 de ton plus bas que le dièse. Mais ici, comme nulle part ailleurs, le quart de ton n'est utilisé comme intervalle constitutif ou structurel dans une échelle, et l'on ne peut avoir à la fois *ré*𝄳 et *ré*𝄲 : si l'un est présent, l'autre disparaît ; il en résulte néanmoins des intervalles de 3/4 de ton, placés entre les trois premiers degrés de chaque tétracorde, comme dans l'échelle *shur* iranienne :



Le 5e degré peut également être pris à la fois comme aboutissement et comme point de départ ; l'échelle est alors constituée d'un pentacorde et d'un tétracorde conjonctifs (*do-sol* + *sol-do*). Dans ce cas, le 4e degré peut être diésé par attraction, comme dans le *kalyâna* indien :



3.4. Système musical

La musique d'Asie occidentale repose sur le concept de mode. Peu de termes prêtent autant à confusion, et ont été employés dans des sens aussi différents selon les cultures et les époques[67]. La modalité dont il est question ici peut être définie, selon Trân Van Khê, par la présence de quatre critères principaux : existence d'une échelle déterminée, hiérarchie des degrés de cette échelle, existence pour chaque mode d'une formule mélodique caractéristique, et existence d'un éthos ou sentiment particulier attaché à chaque mode. La musique modale est improvisée, mais selon des règles strictes et un processus formel préexistant, qui diffèrent selon les cultures.

Selon la classification du théoricien Vishnu Narayan Bhatkhande, la musique de l'Inde du Nord repose sur 10 échelles de base (les 10 *thâta*) dont dérivent celles des différents *râga*, beaucoup plus nombreux (plusieurs milliers en théorie, quelques centaines connus, deux ou trois dizaines

[67] Cf. J. Chailley, *L'imbroglio des modes*, Paris, Leduc, 1960.

couramment pratiqués). Les échelles des *râga* comportent 5 à 9 notes, la pente ascendante pouvant être différente de la pente descendante ; le 1er degré (tonique) et le 5e ne sont jamais altérés ; le 4e peut être naturel ou diésé, les quatre degrés restants, naturels ou bémolisés.

La tonique est toujours présente et constamment exprimée par un instrument spécial, la *tânpûrâ*, par les cordes de bourdon du luth soliste, par le *tablâ*, ou parfois même par un guide-chant dans la musique vocale ; elle est la référence invariable, qui exclut toute idée de modulation, c'est-à-dire de changement de tonique en cours de *râga*. Il existe en outre des degrés privilégiés, un par tétracorde, qui constituent des pôles d'attraction, des facteurs d'équilibre, et individualisent le *râga* ; l'un de ces degrés peut aussi être la tonique, ce qui confère alors au mode une puissante assise. Plusieurs procédés sont mis en œuvre pour rendre une note importante : par accentuation, par répétition, en la prenant comme point de départ ou d'arrivée de formules mélodiques, ou très subtilement par omission, en tournant autour sans l'exprimer, afin d'attirer l'attention de l'auditeur sur son absence dans le cours du développement.

Chaque *râga* est caractérisé par une formule mélodique (le *pakad*), généralement courte, qui permet de l'identifier, mais surtout détermine son développement et lui donne en quelque sorte son image. Enfin, à chaque *râga* est attaché un sentiment particulier, joie, tendresse, mélancolie, et une heure d'exécution (*râga* du soir, du matin, de la nuit…) en fonction de laquelle varie l'échelle modale.

Le développement d'un *râga* se compose schématiquement d'une première partie ou exposition appelée *âlâp*, la plus importante, où le musicien présente lentement, selon un rythme non mesuré, l'une après l'autre les notes du mode, dessine son image à l'aide du *pakad*, et élabore peu à peu le climat du *râga* dans la conscience de l'auditeur ; il introduit ensuite la notion de mesure, de pulsations régulières, et accélère enfin le tempo pour atteindre une tension extrême ; après quoi se joint à lui la percussion pour la deuxième partie, le *gat*, conçu comme des variations sur un cycle rythmique complexe, le plus couramment de 6 à 16 temps. La durée d'un *râga* ne dépend que de son interprète et peut varier de quelques minutes à plusieurs heures.

Ces principes sont valables pour toutes les musiques modales, mais diffèrent beaucoup dans leur application. Le système iranien des *dastgâh* est construit sur 5 échelles heptatoniques de base, le système arabe des *maqâm* sur 12. Du fait d'altérations particulières (cf. supra), on y trouve des 3/4 de ton et des 3ces neutres[68] inconnus ailleurs.

D'une façon générale, la tonique y est moins importante que dans la musique indienne, et remplacée par les notions de degré témoin (*shâhed*), de degré variable (*motéghayer*), de note d'arrêt (*ist*) et de note de conclusion (*forud*), plusieurs d'entre eux pouvant être confondus. S'il existe pour les *dastgâh* des motifs mélodiques signatures du mode, cette question demeure controversée pour la musique arabe. Un *dastgâh* se compose d'une succession de séquences mélodiques appelées *gushé*, chacune remplissant une fonction particulière, notamment mettre tel ou tel degré en valeur, réaliser une modulation, ou développer une formule rythmique. Le *maqâm* est également conçu dans un esprit séquentiel, qui fait se succéder introduction, développement d'un poème (vocal ou instrumental), modulations, passages de virtuosité et conclusion.

3.5. Modalité d'exécution

L'improvisation atteint un tel niveau avec la modalité que la polyphonie n'est pas concevable. Le discours musical y est traité comme le langage parlé, dont la richesse ne vient pas de la superposition de paroles les unes sur les autres, mais de la finesse et de l'imagination du récit. C'est pourquoi seul un soliste peut développer et exprimer la signification d'un mode. Mais là encore, cette notion apparemment simple exige une explication, car il n'est pas rare de compter lors d'un concert quatre, cinq, et parfois jusqu'à huit musiciens sur scène. Dans la musique indienne, le joueur de *vînâ* ou de *sârangî* est soutenu par une (ou plus rarement deux) *tânpûrâ*, et accompagné par un percussionniste. Exceptionnellement, deux solistes peuvent alterner dans une même pièce,

[68] Intermédiaire entre la 3ce majeure et la 3ce mineure, et donc exact milieu de la 5te.

comme l'ont fait par exemple Vilayat Khan et son gendre Ravi Shankar, respectivement au *sarod* et au *sitâr*. Toutefois, dans le cas de chanteurs ou d'instruments à vent, un autre musicien peut soutenir le soliste en rejouant ses phrases comme en écho, soulignant ses intentions et en prenant des relais ; mais il ne s'agit jamais d'un duo, au sens où l'intérêt musical ne peut naître de la confrontation de deux personnalités.

Cette notion est peut-être un peu moins stricte au Moyen-Orient, où certaines pièces, comme en Iran les *gushé* d'introduction appelés *darâmad*, peuvent être jouées simultanément — mais toutefois à l'unisson — par l'ensemble des instrumentistes qui détailleront le *dastgâh* ultérieurement, et cette fois en solistes, tour à tour. De même, la notion d'accompagnement d'un soliste par hétérophonie existe dans la musique turque et arabe. Au Maghreb, dans ce qu'on appelle la musique arabo-andalouse, la *nawba* réunit un véritable orchestre, où alternent en une suite codifiée séquences de solistes et ensemble instrumental.

TABLEAU RÉCAPITULATIF

SYSTÈME MUSICAL	MÉLODIE HÉTÉROPHONIE	STRATIFICATION POLYPHONIQUE		MODALITÉ		
RÉGION	EXTRÊME-ORIENT	SUD-EST ASIATIQUE		ASIE OCCIDENTALE		
		THAI-KHMER	MALAYO-INDONÉSIEN	INDIEN	IRANIEN	TURCO-ARABE
PAYS	1. Chine 2. Japon 3. Corée 4. Vietnam 5. Mongolie	1. Thaïlande 2. Cambodge 3. Laos 4. Birmanie	1. Indonésie 2. Malaisie 3. Philippines	1. Inde 2. Sri Lanka 3. Pakistan 4. Bangla Desh 5. Afghanistan	1. Iran 2. Arménie 3. Azerbaïdjan 4. Tadjikistan 5. Turkménistan	1. Turquie 2. Égypte 3. Irak 4. Syrie 5. Yémen
INSTRUMENT	cithare sur table à chevalets mobiles	jeu de gongs bulbés sur cadre		grands luths		
		circulaire en rotin	rectangulaire en bois			
	1. zheng 2. koto 3. kayagum 4. dàn tranh 5. jatag	1. khong wong 2. kong thom 3. khong nay 4. kyi-waing	1. bonang 2. chanang 3. kulintang	sitâr rohbab	setâr dutâr	saz ‘ûd
ÉCHELLE	cycle des quintes	égalisation		adjonction de tétracordes		
MODALITÉ D’EXÉCUTION	soliste(s)	orchestre (6 à 40 exécutants)		soliste(s)		
	ensemble (3 à 15 musiciens)	1. pi phât 2. pin peat 3. pin phat 4. hsaing waing	1. gamelan 2. gulintangan 3. kakolintang	râga	dastgâh	maqâm

BIBLIOGRAPHIE

Ne pas oublier de se reporter aux articles du *New Grove Dictionary* et de la *MGG*, excellents dans l'ensemble, et qui comportent tous une bibliographie sélective à jour à la date de leur parution.

COURANT (M.), "Chine et Corée", *Encyclopédie de la Musique…* (Lavignac éd.), I, Paris, Delagrave, 1913, p. 77-241.
Ancien, mais toujours passionnant.

HARICH-SCHNEIDER (E.), *A History of Japanese Music*, Londres, Oxford University Press, 1973.
Monumental, spécialisé, difficile à trouver.

LANDY (P.), *Musique du Japon*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Traditions musicales, 1970.

TRÂN VAN KHÊ, *La musique vietnamienne traditionnelle*, Paris, P. U. F., 1962.

TRÂN VAN KHÊ, *Viêt-Nam*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Traditions musicales, 1967.

MORTON (D.), *The Traditional Music of Thailand*, Berkeley, University of California Press, 1976.
L'auteur est le meilleur spécialiste actuel de la musique thaï.

KUNST (J.), *Music in Java, its History and its Technique*, 2 vol., La Haye, Martinus Nijhoff, ^{3}1973.
Ouvrage de référence, le plus complet paru sur la musique indonésienne. Ne s'adresse qu'à ceux qui voudraient se spécialiser.

HOOD (Mantel), *The nuclear theme as a determinant of patet in Javanese music*, Groningen, J. B. Wolters, 1954.
Ouvrage clair et pédagogique, mais qui défend un point de vue personnel sur la modalité javanaise.

MC PHEE (C.), *Music in Bali*, Londres, Yale University Press, ^{2}1976.
La meilleure étude sur cette extraordinaire tradition musicale. Très dense.

DANIÉLOU (A.), *The raga(s) of North Indian Music*, 2 vol., Londres, Barrie and Rockliff, The Cresset Press, 1949-1954.

DANIÉLOU (A.), *Inde du Nord*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Traditions musicales, 1966.
Vue d'ensemble, moins complet que le précédent, mais plus facilement accessible.

MOUTAL (P.), *Hindusthânî Râga Sangîta*, Paris, P. Moutal, 1987.
Remarquable de clarté, écrit par le meilleur spécialiste hors du monde indien.

ZONIS (E.), *Classical Persian Music : an Introduction*, Cambridge, Harvard University Press, 1973.

CARON (N.) ; SAFVATE (D.), *Iran*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Traditions musicales, 1966.

DURING (J.), *La musique iranienne*, Paris, A. D. P. F., 1984.
Très complet, aussi bien sur les instruments que sur le *radif*.

REINHARD (K.), *Turquie*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Traditions musicales, 1969.

ERLANGER (R. d'), *La musique arabe*, 6 vol., Paris, Geuthner, 1930-1959.
Un monument classique sur l'histoire et la théorie.

TOUMA (H. H.), *La musique arabe*, Paris, Buchet/Chastel, coll. Les Traditions musicales, 1977

DISCOGRAPHIE

EXTREME-ORIENT

Chine populaire / Musique classique (OCORA 558 519, 1977)

The Music of China, vol. 1 (Anthology Records, AST 4000, 1970)

Chinese Classical Music (Lyrichord LL 72)

Chinese Classical Masterpieces for the Pipa and Chin (Lyrichord LLST 782)

Hong-Kong / Instrumental Music (Musical Atlas, Emi-Odéon 064-17968, 1975)

Japan I, II, III (Musical Anthology of the Orient, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2012-2014)

Musique du Japon impérial (BAM LD 054)

Japon vol. 3 / Gagaku (OCORA 558 551)

Musique traditionnelle du Japon (Compact JVC VDR 5067)

Korea (CD Ethnic Sound Series vol. 24, 25, 26, 27, 28, JVC VDP 1362-6, 1988)

Traditional Music of Korea (The Korean Cultural Service, 15 d., 1980)

Korean Music (Musical Sources, Philips 6586 011)

Viêt-Nam I, II (Musical Anthology of the Orient, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2021-2, 1969-1971)

Viêt-Nam / Nouvelle musique traditionnelle (OCORA 558 512, 1976)

Viêt-Nam / Ca tru and Quan ho (Musical Atlas, Emi-Odéon 064-18310, 1978)

Instrumental Music from Mongolia (Tangent TGS 127, 1977)

Mongolie / Chants Kazakhs et Tradition épique de l'Ouest (OCORA 558 660)

ASIE DU SUD-EST : BRANCHE THAÏ-KHMÈRE

Thailand / The Music of Chieng Mai (Musical Atlas, Emi-0déon 064-18080, 1976)

Thaïlande / Musique classique du Nord (Chieng Mai) (Musiques de l'Asie traditionnelle, vol. 17, Playa Sound PS 33 522)

Anthologie de la musique du Cambodge (Ducretet Thomson, 3 d., DUC 20-22, 1965)

Royal Music of Cambodia (Musical Sources, Philips 6586 002)

Traditional Music of Southern Laos (Musical Sources, Philips 6586 012, 1974)

Laos / Musique du Nord (Musique du Monde, Galloway Records GB 600.531, 1975)

Birmanie / Musique d'art (OCORA, 3 d., 558 555-7)

ASIE DU SUD-EST : BRANCHE MALAYO~INDONÉSIENNE

Java / Gamelans from the Sultan's Palace in Jogyakarta (Musical Traditions in Asia, 2 d. Archiv Produktion 2723017, 1974)

Java / L'art du Gamelan (Musique du Monde, Galloway Records GB 600.526, 1974)

Langen Mandra Wanara (OCORA, 3 d., 558 507-9, 1976.)

Bali / Gamelan Music from Sebatu (Musical Traditions in Asia, 3 d., Archiv Produktion 2723 014, 1973)

Gamelans de Bali. Musique des dieux, musique des hommes (Musée de l'Homme, BAM LD 5096, 1965)

Panji in Bali 1 (An Anthology of South East Asian Music, Bärenreiter Musicaphon BM 30 SL 2565, 1978)

Musiques anciennes de Bali / *"Semar Pegulingan. Gambuh"* (C.N.R.S. Musée de l'Homme, Le Chant du Monde LDX 74802, 1983)

Bali / *Joged Bumbung* (OCORA 558 501, 1976)

Malaysia (Musical Anthology of the Orient, Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2026)

The Music of the Magindanao in the Philippines (Ethnic Folkways FE 4536, 1960)

Sama de Sitangkai / *Philippines : Archipel de Sulu* (SELAF-ORSTOM Ceto 793, 1980)

ASIE OCCIDENTALE ET MOYEN-ORIENT

Anthologie de la musique classique de l'Inde du Nord (Bärenreiter Musicaphon, 4 d., BM 30 SL 2051-4, 1975)

Raga Jogeshwari / *Ravi Shankar* (Deutsche Grammophon 2531 280, 1980)

Inde du Nord / *Ram Narayan* (OCORA 558 638)

Suryanarayana playing the South Indian Vina (Musical Sources Philips 6586 023)

Musiques classiques et populaires d'Afghanistan (Anthologie de la musique des peuples, AMP 72901, 1976)

Classical modes of Iran. The dastgâh system (Folkways Records, 2 d., FW 8831-32)

Musique persane (OCORA OCR 57, 1971)

Tradition Classique de l'Iran, le Târ (Harmonia Mundi HM 1031, 1980)

Iran, Le Ney d'Hassan Kassaï (Musiques de l'Asie traditionnelle, vol. 16, Playa Sound PS 33 525)
Cf. également l'anthologie de la musique iranienne parue chez OCORA (7 vol.)

Azerbaïdjan / *Alim Qasimov* (OCORA C 560013, 1993)

Kurdish Music (Musical Sources, Philips 6586 019, 1974)

Turquie / *Musique traditionnelle* (OCORA 558 584)

Turkey I, *II* (Musical Anthology of the Orient, 2 d., Bärenreiter Musicaphon BM 30 L 2019-20)

Egypte / *Taqsim and Layali, Cairo Tradition* (Musical Sources, Philips 6586 010)

Irak / *Ud classique arabe* / *Munir Bashir* (OCORA OCR 63)

Archives de la musique arabe (OCORA C 558 678)

CHAPITRE IX

L'ACCULTURATION

Les musiques traditionnelles apparaissent d'une grande fragilité. De par leur nature même d'oralité, leur conservation et leur survie dépendent de la mémoire de quelques musiciens, et quand celle-ci vient à manquer, ou que plus personne ne veut écouter, ce sont des pans entiers de la culture d'un groupe qui disparaît à tout jamais. D'autre part, dans les sociétés archaïques, la musique est indissolublement liée aux structures sociales, comme d'ailleurs toutes les autres manifestations à caractère culturel. Or, en cette fin du XX^{e} siècle, il n'est pratiquement plus aucune société qui n'ait de comptes à rendre à la civilisation occidentale, qui ne se voit imposer plus ou moins brutalement — ou qui ne choisisse — ce modèle de développement. Les structures de ces sociétés se transforment profondément, avec pour conséquence une remise en cause ou un abandon de leurs valeurs traditionnelles[69].

1. Étapes de l'acculturation

Certes, il serait erroné de croire que la musique ethnique est figée, incapable d'évolution, ou devrait rester immuable sous prétexte qu'un demi-siècle plus tôt des ethnologues l'ont entendue ainsi pour la première fois. L'évolution existe et a probablement toujours existé, et cela d'autant plus que les contacts sont nombreux entre les groupes humains. Cette évolution est évidemment difficile — voire impossible à observer — puisque généralement il n'en existe aucune trace matérielle, et que si ces traces existaient nous ne saurions probablement ni les reconnaître ni les déchiffrer. Le phénomène caractéristique de notre époque est que non seulement cette transformation s'accélère, prend un caractère planétaire, mais qu'elle s'oriente dans une direction unique, car la référence est désormais unique : la musique d'inspiration occidentale tend à devenir universelle.

L'**acculturation** englobe les processus dynamiques par lesquels une société évolue au contact d'une autre, lui emprunte et adopte des éléments de sa culture. Ce concept, désormais fondamental en ethnologie, peut et doit devenir un objet d'étude à part entière de l'ethnomusicologie. Du fait que l'acculturation implique une transformation sociale complexe qui recouvre plusieurs stades et plusieurs niveaux, les spécialistes utilisent un vocabulaire précis et riche en néologismes ; cela est bien normal puisque les phénomènes à décrire sont eux-mêmes originaux.

L'**enculturation** est l'apprentissage par un individu de connaissances possédées par son propre groupe, c'est-à-dire sa propre socialisation ; l'enculturation se manifeste pleinement lorsqu'un pays enseigne à tous ses membres, y compris aux minorités ethniques, la langue et la culture majoritaire, entravant ou interdisant purement et simplement l'usage de la langue vernaculaire. C'est ainsi que dans les hautes cultures, elles-mêmes soumises à l'acculturation, la musique populaire est doublement menacée.

L'**endoculturation** désigne un processus plus étroit : la transmission du savoir aux jeunes par les anciens, ou simplement l'éducation des enfants par leurs parents. C'est en réalité la phase initiale de l'enculturation, ou du moins cela devrait l'être, car c'est souvent à ce stade que se situe la première

[69] Cf. chap. I § 2.1.

ligne de fracture ou solution de continuité dans la culture traditionnelle, soit par carence du groupe familial, soit par manque d'intérêt des jeunes, très tôt fascinés par l'Occident, ce qui ne manque pas, en outre, d'exacerber les conflits de générations.

Lorsque l'évolution d'une société se produit essentiellement sous l'effet de facteurs internes ou endogènes, sans influence notable de contacts extérieurs, c'est la **transculturation** : en musique, elle ne peut porter que sur des éléments limités, tant les influences réciproques sont nombreuses et inextricables depuis son origine.

Pour les sociétés les plus archaïques, donc les plus vulnérables, la rencontre avec l'Occident a souvent provoqué — et provoque encore pour leurs derniers représentants — une **déculturation**, c'est-à-dire la perte de toutes les valeurs de référence, sans assimilation en contrepartie de celles des autres.

Dans les groupes plus solides et notamment les sociétés connaissant l'écriture, se manifeste quelquefois une attitude de réserve, voire d'hostilité à la culture envahissante, dite de **contre-acculturation** ; elle peut prendre la forme de repli sur soi ou de rejet plus ou moins violent, être relayée sur le plan religieux par un retour à une stricte orthodoxie, et dans le domaine social par un comportement xénophobe.

Enfin, lorsque la dynamique de l'acculturation est déjà entamée, elle entraîne parfois une **reculturation**, c'est-à-dire un mouvement inverse de retour aux sources, de recherche et de reconstruction du patrimoine perdu. C'est par exemple ce qui s'est passé en Union Soviétique après la période stalinienne, et qui se passe encore dans certains pays africains après la décolonisation. La reculturation présente deux facettes : soit un effort de retour à des sources authentiques qu'il faut retrouver, soit une folklorisation[70] donnant une image superficielle de la musique mais beaucoup plus facile à obtenir et souvent plus attrayante aux yeux des Occidentaux : ballets nationaux et groupes folkloriques subventionnés par les gouvernements, entraînés aux tournées internationales, mêlant ethnies et répertoires différents au sein d'un même spectacle.

2. Dynamique de l'acculturation

Dans le domaine musical, l'acculturation touche aux structures du langage, à la pratique instrumentale, à l'exécution et à la diffusion au sens le plus large. Examinons succinctement comment se transforment ou s'altèrent ces principaux paramètres.

Les échelles et les intervalles comptent parmi les éléments les plus sensibles du langage musical. Si le tempérament égal européen tend à s'imposer partout, ce n'est pas par la reconnaissance de sa valeur intrinsèque ou de sa supériorité technique, mais surtout parce qu'il est véhiculé, comme d'ailleurs le système tonal, par les moyens de communication les plus puissants que le monde ait connu, et le prestige qui s'attache aux valeurs technologiques et culturelles occidentales facilite encore sa pénétration. En Asie du Sud-Est continentale, par exemple, certains orchestres officiels ont abandonné leur échelle équiheptatonique pour pouvoir jouer la musique étrangère sans « fausses notes ». Dans d'autres traditions, la perte du tempérament original est d'autant plus facile que celui-ci fait rarement l'objet d'une démarche théorique verbalisée, et ne repose que sur l'empirisme et le contrôle de l'oreille. La modification — en fait la simplification — des intervalles contribue à favoriser une mutation plus fondamentale encore, à savoir l'évolution des structures mélodiques vers la tonalité, et l'assimilation progressive du premier degré de l'échelle à une tonique. Ceci s'observe surtout dans les musiques populaires utilisant le langage pentatonique, et a fortiori pour les échelles à sept sons.

Conséquence logique de l'adoption du tempérament égal, le système tonal, et son corollaire l'harmonie, influence la pratique aussi bien dans la musique populaire que dans l'improvisation de certains jeunes musiciens issus des hautes cultures, qui développent leur oreille « verticale » d'autant plus aisément qu'ils étudient parallèlement la musique occidentale. Certains arpèges d'accords parfaits sur le *santûr* ou le *qânûn* sont là pour en témoigner…

[70] Cf. chap. I § 2.3 et 3.2.

Le rythme est également altéré, et la conception cyclique tend à faire place à celle de découpage en mesures isochrones. Ainsi, dans l'interprétation des *râga*, certains musiciens ne respectent plus les divisions internes des cycles, et jouent par exemple le *tîntâla* à seize temps comme une juxtaposition de quatre mesures à quatre temps, négligeant sa structure interne, plus complexe.

Les techniques vocales tendent à s'uniformiser, soit par adoption de l'émission occidentale, avec fort appui abdominal et vibrato omniprésent, soit par utilisation de voix au timbre plus naturel, moins marquées ethniquement, mais du même coup banales moins riches en ornementation.

Toujours sur le plan du langage musical, la part de créativité par improvisation diminue, et les musiciens traditionnels se transforment peu à peu en simples interprètes. En Chine, par exemple, les préludes improvisés *yinzi* sont délaissés et la mélodie commence directement, jouée fidèlement comme une pièce fixe et sans beaucoup d'innovations personnelles. Les causes principales de cette désaffection sont dues à l'influence grandissante de la notation européenne, que veulent connaître et utiliser la plupart des musiciens, souvent complexés — bien à tort[71] — vis-à-vis de leurs collègues occidentaux qui savent lire la musique. L'usage de la notation contribue également à créer le concept d'œuvre achevée qui n'existait pas jusqu'alors, et favorise la répétition au détriment de l'invention.

D'autre part, l'extraordinaire développement de la radio et du lecteur de cassettes à transistors (c'est-à-dire à piles, qui fonctionnent même là où l'électricité n'est pas encore parvenue, dans les villages les plus reculés), outre qu'il provoque la diffusion majoritaire des produits des sociétés industrialisées, est en raison inverse du nombre de concerts, publics ou privés qui, eux, impliquent une participation active des auditeurs tout en les éduquant musicalement. La musique enregistrée ou diffusée remplace les conteurs, occupe les veillées, et prend de plus en plus la place du chant individuel et personnel, cette musique intime qui n'est créée que pour soi.

Sur le plan instrumental, plusieurs degrés peuvent être repérés dans le processus d'acculturation. Cela peut commencer par l'adoption d'une technique de jeu étrangère sur un instrument traditionnel. Les exemples en sont nombreux : les accords plaqués sur le *p'i p'a* ou sur le *'ûd* sont une innovation récente ; de même, la vièle verticale vietnamienne *dàn cô* se joue normalement assis par terre et pieds nus pour permettre au gros orteil du pied droit de presser le chevalet et modifier ainsi la sonorité ; les jeunes musiciens actuels jugent souvent dévalorisante une telle posture, préfèrent s'asseoir sur une chaise, mettre des chaussures et poser le *dàn cô* sur un genou, quitte à se priver de possibilités intéressantes. D'une façon générale, toute modification de la tenue de l'instrument, de la position de l'instrumentiste et de sa gestique, modifie le résultat final.

Un deuxième stade est franchi lorsqu'intervient une transformation de l'instrument lui-même, généralement par souci d'amplification, pour gagner en intensité : cela va de l'imitation des solutions occidentales (par exemple, sur les cithares extrême-orientales, des cordes plus tendues, en acier ou en nylon plutôt qu'en soie, non sans conséquences sur la fabrication de la caisse) jusqu'à l'électrification et l'amplification dans les cas extrêmes ; on modifie aussi un luth, par exemple en augmentant la taille de sa caisse pour le rendre plus sonore, ou bien en ajoutant des clés au hautbois, comme en Mongolie, pour rendre son timbre homogène et plus conforme à nos canons esthétiques.

Au-delà encore, c'est l'adoption pure et simple d'un instrument étranger à la tradition : luths remplacés par des guitares, vièles par des violons, usage du saxophone, de l'accordéon, et bien sûr du piano.

Mais il est évident, répétons-le, que tout n'est pas négatif dans les échanges culturels. Si le *p'i p'a* chinois, provenant du *barbat* persan, vers le III^e^ siècle avant notre ère, a pu ensuite évoluer avant d'être lui-même à l'origine des luths piriformes extrême-orientaux, cela n'a été possible que grâce à l'acculturation. De même, l'adoption du violon en Inde du Sud au XIX^e^ siècle s'est soldée à la fois par un renouvellement de la littérature carnatique instrumentale, et par un enrichissement de la technique violonistique, les Indiens ayant mis au point leur propre manière de jouer.

[71] Certains musiciens traditionnels ne peuvent s'empêcher d'assimiler absence de notation et illétrisme. Ce phénomène psychologique s'observe surtout dans les hautes cultures, qui connaissent donc l'écriture et l'utilisent constamment.

La marque de l'imagination populaire dans le domaine organologique se manifeste par l'emploi d'innombrables matières servant à la fabrication des instruments de musique de toutes formes. Les matériaux de récupération ne font pas exception : par exemple à Wallis, le *te foi poe*, fait d'une corde unique tendue entre l'anse d'un bidon d'essence et un pieu fiché dans le goulot, ou en Iran la jante d'une roue de bicyclette qui sert de cadre à un tambour, utilisation de boîtes de conserve comme caisses de résonance, ou encore de fûts de pétrole pour les extraordinaires *steel-bands* de Trinidad, soigneusement aménagés et accordés pour constituer de véritables orchestres.

L'acculturation se manifeste encore dans l'apprentissage, l'exécution et la diffusion de la musique. L'enseignement traditionnel, de maître à disciple, a laissé la place à des institutions inspirées des conservatoires européens. Les concerts aussi sont calqués sur ceux de l'Occident, tant pour leur horaire et leur longueur (en soirée, durant deux à trois heures) que pour la disposition du public (assis dans des fauteuils, face à la scène) et son attitude (écoute en silence, applaudissements à la fin) ; tous ces éléments, si naturels pour nous, ont revêtu des formes bien différentes dans d'autres traditions : concerts intimes pour des cérémonies familiales privées, musicien assis au milieu d'un auditoire connaisseur qui manifeste pendant l'exécution son approbation par des signes ou des exclamations, improvisation durant toute la nuit ou une heure seulement, au gré de l'inspiration, nul ne le sait à l'avance…

La pratique de l'enregistrement contribue également à bouleverser tout cela, et le musicien doit maintenant se plier à certaines règles, respecter les horaires stricts des studios et des émissions radiodiffusées, se mouler dans des cadres préétablis. Au point de vue technique, la prise de son et l'implantation des micros, le mixage, l'injection éventuelle d'effets spéciaux (réverbération artificielle, stéréophonie dirigée, effets de proximité) sont des risques de déformation de la couleur originale de la musique ; l'enregistrement donne malheureusement presque toujours une idée exagérée de l'intensité réelle des instruments et de leur volume sonore : ainsi les cordes finissent-elles parfois par décevoir certains auditeurs qui, les entendant en direct pour la première fois, les trouvent maigres et sans consistance.

Les impératifs du disque sont tout aussi contraignants, surtout pour la durée des pièces qui doit être compatible avec celle d'une face (le disque compact, par sa durée plus longue que celle de l'ancien microsillon, assouplit quelque peu cette règle). Surtout, la juxtaposition, plages après plages, de pièces parfois sans rapport entre elles et appartenant à des répertoires différents, trouble les auditeurs locaux peu habitués à écouter leur musique, hors de son contexte et dans cette succession hétéroclite. Malgré tout, l'enregistrement n'en demeure pas moins le plus sûr moyen de connaissance de la musique ethnique ; il faut être simplement conscient de ce que cela implique.

L'acculturation n'est cependant pas à sens unique, même si dans ce grand choc culturel certains y perdent jusqu'à leur identité. La musique occidentale doit aussi beaucoup au reste du monde. Ce n'est pas le lieu d'en traiter ici, mais j'espère que ce cours vous aidera à y penser quelquefois.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Les titres qui suivent n'ont pas tous la même importance ; certains s'adressent seulement aux étudiants désireux d'approfondir telle ou telle partie du cours ou d'acquérir de plus amples informations sur une tradition musicale particulière. D'autres, au contraire, sont très utiles, voire indispensables, et doivent être lus ou consultés : pour distinguer ces références les unes des autres, les plus importantes seront précédées d'un astérisque (*).

D'autre part, une bibliographie plus spécialisée et des références précises sont fournies à la fin des chapitres II, VII et VIII.

A titre d'introduction à la démarche anthropologique, il est conseillé de connaître :

CAILLOIS (R.), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, ^{3}1963.

LÉVI-STRAUSS (C.), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

*LÉVI-STRAUSS (C.), *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952, rééd. Denoël, coll. folio essais, 1987.

Ce livre étudie les notions d'échelles de valeurs, de progrès, et de différences culturelles d'une société à l'autre.

*ALAIN FINKIELKRAUT, *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987.

Point de vue inverse, universalité de l'homme (les Lumières), contre particularisme ethnographique.

MAUSS (M.), *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Il n'existe pas, à ce jour, de manuel d'ethnomusicologie générale en français. Pour une vue d'ensemble de la bibliographie, se reporter à :

*CHAILLEY (J.) éd., *Précis de musicologie*, nouv. éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1984, chap. 2.

Un certain nombre d'ouvrages généraux ont été publiés sur la discipline, pour la plupart en anglais (à consulter en bibliothèque). Les meilleures synthèses se trouvent dans :

*BLACKING (J.), *Le sens musical*, trad. fr. Paris, Éd. de Minuit, coll. Le sens commun, 1980.

Livre essentiel qui, au travers d'une étude sur les Venda d'Afrique du Sud, traite des rapports entre le musical et le social, posant les bases d'une nouvelle réflexion sur la musique ethnique.

BRAïLOïU (C.), *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff-Reprint, 1973.

Choix des meilleurs articles de ce grand chercheur, où sont exposés les grands principes de la discipline.

*HOOD (M.), *The Ethnomusicologist*, New York, Mc Graw Hill, ^{2}1982.

Synthèse moderne et à jour des grandes questions méthodologiques.

KUNST (J.), *Ethno-musicology, a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, La Haye, Martinus Nijhoff, ^{3}1959.

Un classique, dont la bibliographie comprend plus de 4550 titres.

MERRIAM (A.P.), *The Anthropology of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.

Importante partie consacrée à l'aspect social de la musique.

NETTL (B.), *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, Macmillan, 1964.

Manuel de base, abordant les principaux aspects méthodologiques, de façon très pratique (questionnaire d'enquête, transcription, etc.)

NETTL (B.), *The Study of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, Urbana, 1983.

Ces trois derniers titres sont assez difficiles à trouver, mais constituent cependant une solide base pour qui voudrait approfondir ses connaissances, et dépasser le stade des généralités.

ROUGET (G.), *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.

Cet ouvrage n'est pas un manuel d'ethnomusicologie, mais l'auteur, un des plus grands spécialistes français, y développe néanmoins nombre de vues à portée générale.

Il est utile de consulter également les articles de fond dans certains dictionnaires et encyclopédies :

Encyclopædia Universalis, Paris, 1985 : art. "Ethnomusicologie", t. VII, p. 478-482, "Modes musicaux", XII, p. 434-438, "Traditions musicales", XII, p. 775-816.

Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard : *Histoire de la musique*, t. 1, 1960, p. 76-349 (études sur différentes cultures, d'inégal intérêt), et *Ethnologie générale*, 1968, art. "L'ethnomusicologie", p. 1339-1 390.

**Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* 17 vol., Cassel, Bärenreiter, 1948-1968, suppl. 1973-1979.

**The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vol., Londres, Macmillan, 1980.

Les articles concernant l'ethnomusicologie en général et les différentes traditions musicales y sont remarquables ; bibliographies fournies et à jour à la date de parution.

**The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 vol., Londres, Macmillan Press, 1984.
Le plus important ouvrage consacré à ce jour aux instruments de musique. Un monument.

Outre les livres et articles, il existe un certain nombre de périodiques :

Asian Music, Society for Asian Music, New York, depuis 1968, 1 ou 2 numéros par an.

Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology, Ann Arbor, Michigan, depuis 1953, 3 numéros par an.

Selected Reports in Ethnomusicology, University of Los Angeles (UCLA), depuis 1966, périodicité irrégulière.

The World of Music, Journal of the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation (Berlin) in association with the International Music Council (Unesco), depuis 1967, 2 numéros par an.

Yearbook of the International Folk Music Council, University of Illinois Press, Urbana, depuis 1970, 1 numéro par an.

Musique en jeu, Paris, Éd. du Seuil : le n° 28 (1977) est entièrement consacré à l'ethnomusicologie.

Bulletin du Centre d'Études de Musique Orientale, Paris, depuis 1967, 31 numéros publiés. A cessé de paraître en 1989.

Cahiers de Musiques traditionnelles, Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève, 1 numéro par an depuis 1988. Les derniers volumes mentionnés sont en préparation.

Vol. 1 : De bouche à oreille	1988
Vol. 2 : Instrumental	1989
Vol. 3 : Musique et pouvoir	1990
Vol. 4 : Voix	1991
Vol. 5 : Musiques rituelles	1992
Vol. 6 : Polyphonies	1993
Vol. 7 : Esthétiques	1994

Vol. 8 : Terrains 1995
Vol. 9 : Nouveaux enjeux 1996
Vol. 10 : Rythmes 1997
Vol. 11 : Paroles de musiciens 1998
Vol. 12 : Noter la musique 1999
Vol. 13 : Métissages 2000
Vol. 14 : Le geste musical 2001
Vol. 15 : Histoires de vie 2002
Vol. 15 : Musiques à voir 2003
Vol. 15 : Formes musicales 2004
Vol. 16 : Entre femmes 2005
Vol. 17 : Musique, chamanisme et possession 2006

Des milliers de monographies ont été publiés sur des traditions musicales particulières. Je n'en citerai que quelques-unes, de préférence récentes, facilement accessibles, ou à connaître absolument, à l'intention de ceux qui seraient intéressés par une culture musicale précise.

Collection Musiques du Monde Cité de la Musique/Acte Sud :

La musique arabo-andalouse, Christian Poché
Musiques traditionnelles du Japon, des origines au XVIe siècle, Akira Tamba
Musique de Bali à Java, l'ordre et la fête, Cathrine Basset
Flamenco, Bernard Leblon
Musiques d'Égypte, Frédéric Lagrange
Musiques caraïbes, Isabelle Leymarie
Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques, Patrick Williams
Voix du Portugal, Salwa El-Shawan Castelo-Branco
Musiques liturgiques juives, Hervé Roten

MAY (E.) éd., *Music of Many Cultures. An Introduction*, Berkeley, University of California Press, 1980.

Contient des études sur la Chine, la Corée, le Japon, la Thaïlande, l'Inde, l'Indonésie, la Polynésie, l'Australie, le Sud du Sahara, l'Afrique du Sud, le Ghana, l'Éthiopie, le Proche-Orient arabe, l'Iran, la musique juive, l'Amérique du Nord, l'Alaska et l'Amérique du Sud.

AFRIQUE :

*AROM (S.), *Polyphonies et polyrythmies d'Afrique centrale*, Structure et Méthodologie, 2 vol., Paris, S.E.L.A.F., 1985.

BEBEY (F.), *Musique de l'Afrique*, Paris, Horizons de France, 1969.

DEHOUX (V.), *Chants à penser Gbaya (Centrafique)*, Paris, SELAF, 1986.

KIRBY (P.A.) *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Londres, Oxford University Press, 1934.

LORTAT-JACOB (B.), *Musiques et fêtes au Haut-Atlas*, Paris, Mouton, 1981.

ZEMP (H.) *Musique dan, la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Paris-La Haye, Mouton, 1971.

AMÉRIQUE :

CHASE (G.), *A Guide to the Music of Latin America*, Washington, Pan American Union, ^{2}1962.

COLLAER (P.), *Music of the Americas*, New York, Pan American Union, 1968.

ASIE :

Se reporter à la bibliographie du chapitre VIII.

EUROPE :

Il n'existe pas d'ouvrage d'ensemble sur la musique populaire européenne, mais seulement des monographies sur des sujets précis. Citons simplement deux titres contenant des développements à caractère général :

GUILCHER (J.-M.), *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Paris/La Haye, Mouton, ^{2}1976.

LORTAT-JACOB (B.), *Musiques en fêtes*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1994.

OCÉANIE :

FELD (S.), *Sound and Sentiment, Philadelphie*, University of Philadelphia Press, 1983.

KUNST (J.), *Music in New-Guinea, Three Studies*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1967.

KELKEL (M.), *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle*, Paris, Publications orientalistes de France, 1981.

ZEMP (H.) ; DE COPPET (D.), *'Aré'aré, un peuple mélanésien et sa musique*, Paris, Éd. du Seuil, 1978.

ORIENTATION DISCOGRAPHIQUE

Les documents sonores, accessibles le plus souvent sous forme de disques (microsillons ou compacts) ou de cassettes, constituent une source de documentation essentielle et irremplaçable pour l'étudiant et le chercheur en ethnomusicologie.

Les disques sont extrêmement nombreux, et commencent à être répertoriés dans des catalogues et des discographies spécialisées. Pour ne citer qu'un exemple, le répertoire de E. Barnett sur l'Inde, *A Discography of the Art Music of India*, Society for Ethnomusicology, special series n° 3, Ann Arbor, 1974, comprend 1 200 titres.

Mais les enregistrements sont inévitablement de qualité inégale ; aussi, le choix doit-il se porter en priorité vers les grandes collections, réalisées le plus souvent par des spécialistes, et qui fournissent en outre presque toujours des textes explicatifs de qualité, bien documentés, ainsi que des photographies.

Il n'est pas question d'acheter (tous) les disques conseillés, cela coûterait extrêmement cher ; mais il est souvent possible d'en trouver un choix plus ou moins important dans des discothèques publiques et de les emprunter.

Certaines stations de radio, principalement France-Musique et France-Culture, diffusent des émissions de musique traditionnelle (hélas peu nombreuses à l'heure actuelle), qui peuvent constituer une aide à la documentation et tenir au courant des nouvelles parutions.

La discographie ci-dessous ne reprend pas les titres mentionnés à la fin de certains chapitres, et seules les collections sont indiquées. Ne figurent pas non plus les anciens enregistrements réalisés sur cylindres ou disques 78 tours, d'un intérêt souvent exceptionnel, mais qui sont conservés dans des phonothèques de musées et difficiles (voire impossibles) à consulter pour l'étudiant.

Actuellement, les rééditions se multiplient avec le disque compact, et les collections changent de distributeurs ; les références (surtout les numéros) données dans les pages précédentes ne le sont donc qu'à titre indicatif. Les titres mêmes des disques sont parfois modifiés.

En attendant une prochaine réédition, il possible de consulter :

Laurent Aubert, *Musiques traditionnelles. Guide du disque*, Genève, Georg Éditeur/Ateliers d'ethnomusicologie, 1991, 260 p.

Collections publiées par le Conseil International de la Musique de l'UNESCO :

Anthology of African Music (Bärenreiter-Musicaphon)
Musical Anthology of the Orient (Bärenreiter-Musicaphon)
Musical Atlas (Odéon-Emi)
Musical Sources (Philips)
Ces collections, uniques par la valeur des enregistrements et de la documentation qui les accompagnait, sont aujourd'hui supprimées. Elles sont progressivement rééditées par Auvidis en disques compacts.

Collection publiée par le Musée de l'Homme :

Musée de l'Homme (Vogue et OCORA-ORTF)
Très beaux enregistrements notamment sur l'Afrique et l'Océanie ; épuisée.

Collection publiée par le CNRS et le Musée de l'Homme :

Traditions musicales des cinq continents (Le Chant du Monde)
Documents ethnographiques de grande valeur et riche documentation collectée par des spécialistes. Des enregistrements de référence.

Collection publiée par Radio-France :

Musiques traditionnelles vivantes (OCORA)
Excellente collection, catalogue très varié ; quelques orientations discutables et notices un peu succinctes dans la nouvelle série.

Collection publiée par le SELAF-ORSTOM :

Tradition orale (SELAF-ORSTOM)
Documents ethnographiques souvent rares ; notices à vocation scientifique.

Collection publiée par le Musée d'ethnographie de Genève :

Archives internationales de musique populaire (VDE-Gallo et OCORA)
Rééditions de disques 78 t., et beaux documents consacrés à l'Europe.

Collection publiée par les ateliers d'ethnomusicologie de Bâle :

Musik der Welt in Basel (Auvidis-Ethnic)
Excellents enregistrements et notices très documentées.

Collection publiée par la Maison des Cultures du Monde :

Inédit (MCM)
Enregistrements de musiciens professionnels, le plus souvent en concert à Paris ; inégal.

Collection publiée par l'Association des Amis de l'Orient (musée Guimet, Paris) :

Prestige de la musique extra-européenne (Espérance)
Beaux disques sur l'Inde et le Japon.

Collections diverses :

Anthologie de la musique des peuples (AMP) :
Inégal, mais quelques bons documents assez rares : disparue en 1986.

Arabesques, anthologie phonographique du récital oriental (Sonopresse)
Excellents enregistrements de musique classique du Moyen-Orient ; notice analytique très détaillée ; collection supprimée.

Musiques et Traditions du Monde (CBS)
Excellents disques sur l'Asie ; collection supprimée, en cours de réédition chez Playa Sound.

Musiques de l'Asie traditionnelle (Playa Sound)
Inégal, mais de bonnes rééditions.

Musical Traditions in Asia (Archiv Produktion)
Magnifiques enregistrements, notamment sur la musique indonésienne.

Sources (Auvidis)
Quelques titres sur la musique populaire française.

Explorer Series (Nonesuch)
Très belle collection, parfois difficile à trouver en France.

Musica di tradizione orale (I Suoni Cetra)

Catalogue restreint, mais de très bonne qualité.

Musique du Monde (Galloway Records)
Intéressante collection, aujourd'hui disparue.

Ethnic Folkways (Folkways Records, New York)
Le catalogue le plus important du monde ; beaucoup de documents ethnographiques enregistrés sur le terrain. Collection aujourd'hui arrêtée.

Topic (Grande-Bretagne)
Documents authentiques de musique populaire ; collection supprimée.

Tangent Records (Grande-Bretagne)
Très beaux enregistrements, commentaires parfois succincts ; collection épuisée.

Boîte à musique (France)
Disques intéressants sur l'Asie ; éditeur aujourd'hui disparu.

Il existe d'autres collections discographiques mais dont les publications sont d'intérêt inégal, et ne peuvent être conseillées pour l'ensemble de leur catalogue : ainsi les marques Arion, Playa Sound (contestable pour l'Afrique), Lyrichord (bons titres surtout sur l'Asie), ou Albatros (excellent seulement sur l'Italie), ainsi qu'une nouvelle collection paraissant uniquement en disques compacts, *CD Ethnic Sound Series* (JVC), consacrée à l'Asie, et qui mélange le pire, le bon, et l'excellent.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : idiophones par pilonnement 37
Fig. 2 : planche piétinée 38
Fig. 3 : *papa hehi* 38
Fig. 4 : barre à percussion (Zambie) 39
Fig. 5 : pahu 39
Fig. 6 : teponaxtli 39
Fig. 7 : mokugyo 39
Fig. 8 : bian-k'ing 40
Fig. 9 : xylophone sur cuisse 40
Fig. 10 : xylophone à résonateur 40
Fig. 11 : jeu de gongs bulbés 41
Fig. 12 : cloche métallique (Afrique) 42
Fig. 13 : kemanak 42
Fig. 14 : sonnailles 43
Fig. 15 : sistres 43
Fig. 16 : hochet 44
Fig. 17 : racle 44
Fig. 18 : crécelle 44
Fig. 19 : guimbarde hétéroglotte 45
Fig. 20 : guimbarde idioglotte 45
Fig. 21 : sanzas 45
Fig. 22 : bois frotté 46
Fig. 23 : timbales 48
Fig. 24 : tambour cylindrique 48
Fig. 25 : tambours coniques 49
Fig. 26 : tambour en tonneau 49
Fig. 27 : mridangam 49
Fig. 28 : *thod-dam* 50
Fig. 29 : *changko* 50
Fig. 30 : *tsuzumi* 50
Fig. 31 : tambour sur pied 51
Fig. 32 : tambour sur pied 51
Fig. 33 : zarb 52
Fig. 34 : tambours longs 52
Fig. 35 : tambours sur cadre 53
Fig. 36 : *ntenga* 53
Fig. 37 : peau collée 53
Fig. 38 : peau boutonnée 53
Fig. 39 : peau chevillée 54
Fig. 40 : peau clouée 54
Fig. 41 : peau cerclée 54
Fig. 42 : peaux lacées 54
Fig. 43 : *tablâ et baya* 55
Fig. 44 : *gopîyantra* 56
Fig. 45 : tambours à friction 56
Fig. 46 : arc à résonateur 59
Fig. 47 : *enzeze* 60
Fig. 48 : *mvet* 60
Fig. 49 : *vina* 61
Fig. 50 : cithare idiocorde 61

Fig. 51 : cithare sur table 61
Fig. 52 : cithare-radeau 62
Fig. 53 : cithares en terre 62
Fig. 54 : cithare sur caisse 63
Fig. 55 : *santûr* 63
Fig. 56 : cithare scandinave 63
Fig. 57 : *inanga* 64
Fig. 58: position des mains 64
Fig. 59 : *kerar* 65
Fig. 60 : harpe arquée 65
Fig. 61 : harpe birmane 66
Fig. 62 : harpe angulaire 66
Fig. 63 : luths 67
Fig. 64 : manches de luths 68
Fig. 65 : pluriarc 68
Fig. 66 : harpe-luth 69
Fig. 67 : vièles à manche long 69
Fig. 68 : vièles à manche court 70
Fig. 69 : *sârangî* 71
Fig. 70 : flûte en os 72
Fig. 71 : embouchure de flûte 73
Fig. 72 : flûte nasale 73
Fig. 73 : flûtes de Pan 74
Fig. 74 : flûte à conduit 74
Fig. 75 : flûtes multiples 75
Fig. 76 : *fujara* 75
Fig. 77 : sifflet à 4 notes 76
Fig. 78 : ocarinas 76
Fig. 79 : types d'anches simples 77
Fig. 80 : clarinettes multiples 77
Fig. 81 : hautbois à disque 78
Fig. 82 : hautbois d'Asie 79
Fig. 83 : cornemuse 79
Fig. 84 : orgues à bouche 80
Fig. 85 : cors : formes de base 81
Fig. 86 : cors : types d'insufflation 81
Fig. 87 : trompettes 82
Fig. 88 : rhombes 82
Fig. 89 : instruments vrombissants 83
Fig. 90 : sonagrammes d'ornementation vocale 92
Fig. 91 : chant diphonique 97
Fig. 92 : style *xöömij* 98
Fig. 93 : *koto* 107
Fig. 94 : *morin-xur* 108
Fig. 95 : *sona* 109
Fig. 96 : *khong wong* 114
Fig. 97 : *kenong* 114
Fig. 98 : *bonang* 115
Fig. 99 : *roneat ek* 115
Fig. 100 : *saron* et *gender* 115
Fig. 101 : *gong ageng* 116
Fig. 102 : *sralay* 117

Fig. 103 : vièles du sud-est asiatique 118
Fig. 104 : sitâr 121
Fig. 105 : luths iraniens 122
Fig. 106 : *darabukka* 123